

**LA METÁFORA DEL SIMBOLISMO EN LA OBRA *CUMBRES BORRASCOSAS* DE
EMILY BRONTË.**

HANNIS VANESSA VACA PARRA

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN ESCUELA DE ESPAÑOL Y
COMUNICACIÓN LICENCIATURA EN
ESPAÑOL Y LITERATURA
2020**

**LA METÁFORA DEL SIMBOLISMO EN LA OBRA *CUMBRES BORRASCOSAS* DE
EMILY BRONTË.**

HANNIS VANESSA VACA PARRA

**Trabajo presentado como requisito para obtener el título de licenciada en
español y Literatura**

**Dirigido por
Mg. DIEGO FERNANDO HERNÁNDEZ ARIAS**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE ESPAÑOL Y COMUNICACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA
2020**

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Ciudad y fecha ()

Esta disertación va dedicada a:

A mi padre.

Agradecimientos

A quienes estuvieron pendientes de este proceso y me alentaron para continuar, a mi asesor por su paciencia y dedicación.

A mi familia y a quien amo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
1. EL SIMBOLISMO, UN MOVIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA ÉPOCA	11
1.1. El simbolismo y el decadentismo	19
1.2. Arquetipos del simbolismo: noción del arquetipo simbólico	23
1.3. La estética simbolista: el simbolismo en los movimientos literarios	28
2. LITERATURA FANTASTICA: UN MISTERIO DEL SIMBOLO	31
2.1. Hacia el terror sobrenatural	38
2.2. Lo ominoso y el miedo humano	43
3. PREDECESORES Y CONTEMPORÁNEOS DE EMILY BRONTË	47
3.1. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822)	47
3.2. Edgar Allan Poe (1809 - 1849)	51
3.3. Howard Phillips Lovecraft (1890 - 1937)	56
3.4. El contexto de la mente simbolista	61

4. EL BORRASCOSO MUNDO DE EMILY BRONTË	67
4.1. Delimitación de la obra	77
4.2. La metáfora simbolista en la obra de Emily Brontë: <i>Cumbres borrascosas</i>	86
5. CUMBRES EN LA ESCUELA	95
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	100

*Aún censurada, siempre regreso
A los viejos sentimientos que nacieron conmigo*

Emily Jane Brontë

INTRODUCCIÓN

A través de esta disertación se pretende evidenciar la metáfora del movimiento simbolista que dio luz al movimiento francés con el mismo nombre a raíz del estudio realizado por Baudelaire en 1847 al escritor norteamericano Edgar Allan Poe, considerado padre del simbolismo francés. Con relación a lo anterior, se buscará entonces demostrar que la escritora inglesa Emily Brontë comparte con el padre del simbolismo una relación no solo de carácter contemporáneo, ya que el nacimiento y la vida de ambos se desarrolla en los primeros 50 años del siglo XVIII, sino también en cuanto al carácter literario y las ideas de creación que resonaban en la mente de escritores tan alejados geográfica y culturalmente el uno del otro. La obra de Emily Brontë se basa en: *Las crónicas Gondal*, escritas durante su niñez en compañía de su hermana menor; más de 160 poemas y una única novela llamada *Cumbres Borrascosas* (1847) que se vio atacada por la crítica debido a los cuestionamientos de carácter moral y religioso con los que ataviaba la personalidad de sus personajes. No obstante, con el paso del tiempo se posicionó como una de las mejores novelas británicas y es considerada en la actualidad como una joya de la literatura universal. Es la única obra en prosa de la escritora inglesa y ha sido tema de diferentes estudios que van desde su contexto de época hasta las patologías de comportamiento de sus personajes; sin embargo, el contexto situacional de la novela de Emily no se enfrasca en la consecución de los ideales prosaicos de la clase alta o baja de la Inglaterra a inicios de la revolución industrial, sino que transgrede las motivaciones de los personajes y los sitúa al borde de la realidad y la fantasía generando en ellos una metáfora de aislamiento poético que tiende a buscar la nada en la forma pura del pensamiento, todo esto a través de la expansión de los recursos románticos, pero con la idea rebelde de la transgresión de los patrones establecidos hasta el momento. Lo anterior se demuestra en la censura que sufrió la obra en su primera publicación. Encontramos, entonces, que Emily Brontë aboga al misterio y evoca maldiciones imposibles de probar. La novela de Brontë escapa a su época porque

carece de los elementos morales de la literatura Victoriana y sobresale de los aspectos costumbristas de las creaciones inglesas de su tiempo. La pregunta principal en la siguiente investigación será *¿Qué pasaba en el mundo para que mentes como la de Edgar Allan Poe y Emily Jane Brontë encontraran en la literatura la necesidad de la misma metáfora?* Para esta pesquisa resulta pertinente abordar los aspectos del simbolismo que hacen del movimiento francés uno de los más importantes de la literatura; por ende, en el capítulo I se evidenciará que la metáfora del simbolismo ha estado presente en la literatura desde el siglo XVI, pero no se había teorizado sobre ello con la rigurosidad de los franceses.

En el segundo capítulo se buscará mostrar la existencia de dicha metáfora en la literatura fantástica, extraña y maravillosa, partiendo de la sugerencia y el concepto ambiguo sobre el que recaen las creaciones de la mayoría de sus exponentes, incluyendo los aspectos psicológicos a los que acude el miedo para encontrar refugio en la mente del lector. Por otra parte, en el tercer capítulo se hablará de los antecesores, contemporáneos y predecesores de la Emily Brontë haciendo especial enfoque en su obra y contexto de escritura para reconocer en ellos las características asociadas a la metáfora del simbolismo que será tratada en el capítulo cuatro.

1. EL SIMBOLISMO, UN MOVIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA ÉPOCA.

Del Simbolismo francés podemos abordar variadas interpretaciones e integraciones artísticas que escapan a la limitación de un movimiento meramente atrapado en una época debido a que los poetas adoptan el simbolismo a su técnica¹. Prueba de eso son las múltiples interpretaciones del simbolismo a lo largo de la historia. Hay antecedentes que indican que el simbolismo no solo se manifestó con los franceses entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX, sino que tuvo apariciones importantes desde el siglo XVI a manos de San Juan de la Cruz el poeta de la evocación divina, muchas de estas poco estudiadas en América, Alemania y la península ibérica, sólo por mencionar algunos, desde antes de su fuerte acogida por los franceses.

De igual manera el surgimiento el simbolismo literario francés ha sido abordado a través de las posturas económicas y sociales de su época, partiendo desde los conflictos de la revolución industrial y los movimientos clasicistas del arte que reinaba en la Francia de 1821, hasta las confrontaciones más ingeniosas que atribuyen al hada verde², los alucinógenos y los excesos la creación de versos tan libres como los de Rimbaud.

Este histrionismo trajo interpretaciones acerca de las motivaciones de un movimiento que sería refugio creativo para autores como Mallarmé, Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine. A pesar de la variedad de intervenciones, las diferentes concepciones tenían en común la búsqueda de una forma pura. Los simbolistas pretendían liberar la esencia de la palabra; por

¹ Todos los poetas que vienen del simbolismo francés asimilaron la técnica francesa, pero la acomodaron a la tradición de sus propios países. El Modernismo (Gullon:1964)

² El ajeno o absenta fue prohibida por más de 100 años en Francia debido a los nocivos efectos que producía en quien la bebía. Era una bebida fácil de preparar que poseía entre 60% y 70% de alcohol. Pablo Picasso pintó *el bebedor de absenta* (1902) que fue vendida por 42 millones de euros y Nieves García en su libro *La mujer Fuera del Cuadro* relata una escena en la que aparece Oscar Wilde hablando de las maravillas de la absenta “Pídeme otra absenta -balbuceó Pascual//Creo que por hoy es bastante -dijo León frotándose los ojos. Veía doble y parecía como si levitara.-/A Oscar seguro que tampoco lo conoces -dijo Pascual-. Wilde, Oscar Wilde... el autor de *El retrato de Dorian Grey*, deberías leerlo. Es un tipo un poco extravagante pero muy listo. ¿Sabes qué dice de este veneno? -Pascual levantó la copa de absenta vacía-: Después del primer vaso, uno ve las cosas como le gustaría que fuesen. Después del segundo, uno ve las cosas que no existen. Finalmente, uno acaba viendo las cosas tal y como son, y eso es lo más horrible que te puede ocurrir.” (García, 2019) se dice, además, que Van Gogh estaba bajo los efectos de esta bebida cuando decidió cortarse la oreja para dársela a una prostituta.

ello, aludían a la sinestesia y la resignificación de los sentimientos humanos. Para complementar todo esto utilizaron el arte de la sugerencia: «El misterio, la dicha de adivinar, la sugerencia del sueño y los estados del alma, resumen a la perfección el código estético del simbolismo literario» (Jiménez, 2015; 40)

Antonio Jiménez Millán en su estudio a Stéphane Mallarmé, da cuenta de las impresiones que el autor esbozaba en cartas: «[...] después de haber descubierto la nada, encontré la belleza», dice en una carta Mallarmé a Henri Cazales en 1886³. El poeta de *brisa Marina* intenta desligarse de la forma que ata a las palabras en los caracteres del entendimiento Kantiano. Seguimos la interpretación de Jiménez al decir que la forma defiende su virginidad: ella renuncia a entregarse a ningún mortal, la Forma se niega a mostrarse, determinando así la obsesiva necesidad del silencio. Este notorio arte de la sugerencia aleja a Mallarmé de la cotidianidad de las palabras, pues las prevé contaminadas e impuras, encerradas en la forma arbitraria del signo.

Por otro lado, Miguel Ángel Ferias, destaca: «[...] debe entenderse el simbolismo como una recuperación del propósito poético del romanticismo original, es decir, el sustrato germánico.» (2015:1). Para Ferias el arte de los simbolistas fue la reinterpretación de los recursos retóricos. Todos estos atributos ligados a la libertad del verso e influenciados por la creencia nietzscheana del vacío de la muerte en la inexistencia de un dios, se unieron para dotar de misterio y sombría intelectualidad a todo un movimiento literario «Sin duda, la praxis literaria del simbolismo venía a conformar artísticamente la crisis espiritual del fin del siglo en su máxima expresión» (Ferias, 2015:203).

La evocación y la sugerencia en el simbolismo no son elementos insertados al azar sino el resultado de movimientos políticos y artísticos; bien lo indicaba Baudelaire: «*No hay azar en el*

³ Tomado de El simbolismo (1979) de José Olivio Jiménez

arte como tampoco lo hay en la mecánica» (Ferias, 2015:2). Si observamos al poeta del simbolismo como un mensajero del misterio desataríamos la postura de Mallarmé acerca de la locura como una necesidad en la creación simbolista y las formas en el verso libre; faltaría destacar, eso sí, su favoritismo por Verlaine, a quien consideraba el verdadero jefe de escuela refiriéndose a él de la siguiente manera: «[...]cuya magnífica actitud como hombre verdaderamente encuentro tan hermosa como la del escritor, por ser la única, en una época en la que el poeta vive por fuera de la ley: la de haber aceptado todos los dolores con semejante grandeza» (Simons, 1977:190-192).

El concepto del simbolismo de Verlaine se encuentra fuertemente ligado al rechazo por el parnasianismo y su preferencia por el arte de la sugerencia, técnica que desarrolla a manera de connotación al suprimir en su obra las palabras que se refieren de manera directa a las emociones para utilizar en su lugar adjetivos de carácter ambiguo que dotan de libertad al texto. De esta manera, Mallarmé y Verlaine, privilegian la búsqueda de la forma pura.

Juan Ramón Jiménez le concedería la cualidad de *poesía abierta* a la poesía simbolista en su libro de crítica *El trabajo gustoso* (1961): con esta definición, Jiménez busca abarcar las múltiples posibilidades que permean el universo del símbolo que, sustraído del arquetipo, genera en la escuela simbolista posibilidades universales y herméticas:

El simbolismo, que fue en gran parte poesía abierta, sucedió al parnasianismo, que fue casi siempre poesía cerrada: el parnasianismo, el verdadero modernismo de Hispanoamérica, fue realmente exotista casi siempre, más grecolatino también, porque era más francés; y el simbolismo, más gótico y oriental, más medievalista y más mágico, porque procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo, con el intelectualista sentimental Poe a la cabeza. (Jiménez, 1961:101-102)

Cabe aclarar que la definición de Modernismo de Jiménez no es compartida de manera explícita debido a su comparación con el parnasianismo, pero rescatamos del fragmento anterior la explicación del término *poesía abierta* con el que caracterizó al simbolismo que es el

que nos compete⁴. En el apogeo del movimiento simbolista, y para brindar una mejor caracterización de lo que despertaba en el poeta el acto del símbolo, los recursos poéticos van más allá de las formas ligadas a conceptos estáticos. Rimbaud nos daría una clara muestra de ello con *Vocales* (1883): una poesía más hermenéutica y suelta, un sustrato inteligente de metáforas adjetivadas con una unión solo percibida ante la lógica de la sugerencia más pura. Baudelaire, por su lado, buscaría su camino simbolista entre cuervos negros y cisnes: la necesidad de rescatar al poeta que ahogado en un lenguaje encarcela el significado real del mundo en un método arbitrario de comunicación, era el fundamento primero de la estética del movimiento simbolista; salvar los poetas y con ellos la imagen de la verdadera forma del mundo interno, era sustancial, por eso ahondaban en el misterio, ¿cómo se apalabra algo que se conoce cuando se dice que los vocablos sabidos son equivocados? El lenguaje y sus limitaciones de representación son cuestiones que, a pesar de ser sabidas hace largo tiempo han venido siendo aceptadas hace poco, pero que esa cuestión limitante abarque la poesía que es producto de ese lenguaje es brindarle a la evocación mental de las imágenes un sustrato dimensional que debe ser mostrado desde sus orígenes. Permitirle al lector una imagen personal de las emociones privadas del escritor, y digo imagen personal porque en el simbolismo los sentimientos no se encriptan⁵ en términos si no que se hacen sugerentes, es hacerlos creadores de un sentimiento poético que transgrede las limitaciones del lenguaje convencional y llega a ellos en la manera que estén dispuestos.

Los diferentes movimientos, impulsos y estilos propios del siglo XIX no se contraponen totalmente entre sí, sino que admiten ajustes, reediciones y permutaciones en aras de vincular las nuevas sensibilidades frente al mundo y el lenguaje e ir abandonando el colonialismo

⁴ Una aclaración similar es realizada por Ricardo Gullón en su ensayo sobre *Modernismo y Simbolismo*.

⁵ en palabras de San Juan de la Cruz: los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, en lugar de abreviarlos a un sentido en el que se acomode todo paladar

académico, apostando cada vez más por las nuevas formas de expresión. El romántico es un rebelde que se enfrenta a los fundamentos y normas de su sociedad de manera cultural y política para transgredir su sistema, pero el simbolista se enfrenta a sí mismo, a sus formas internas para reinventarse a sí mismo y a su poesía, y busca decir lo que no se puede decir, lo vetado por el mundo del arte: eso es el poeta, un transgresor. La mayoría de los movimientos literarios poseen esa cualidad común. La forma en cómo los poetas se perciben a sí mismos dice mucho de su poesía, Rubén Darío concebía a los hacedores de letras *Torres de Dios*, mientras que para Baudelaire el emblema de la belleza incomprendida del poeta sería el Cisne (en referencia a los poetas esta demarcación tendría muchas modificaciones desde su definición inicial, que abordaremos más adelante):

¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes, / que resistís las duras tempestades, / como
crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeolas de las eternidades!
La mágica esperanza anuncia un día / en que sobre la roca de armonía / expirará la pérfida
sirena. / ¡Esperad, esperemos todavía!
Esperad todavía. / El bestial elemento se solaza / en el odio a la sacra poesía / y se arroja
baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo / tiende a los Excelentes. / El caníbal codicia su tasajo / con roja encía
y afilados dientes.
Torres, poned al pabellón sonrisa. / Poned ante ese mal y ese recelo, / una soberbia insinuación
de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo...⁶ (1998:146-147)

Rubén Darío, eterno soñador de la poesía adjudicaba al misterio de la divinidad el arte de la palabra, no como san Juan de la Cruz en su prólogo al *Cántico Espiritual* (1584)⁷, más bien reconociendo al poeta mismo como una voz que todo lo ve y lo percibe.

Evidentemente, no está demás señalar los aspectos más relevantes en los que se inscribe el

⁶ Unamuno escribió un conmovedor artículo en 1916 conmemorando al poeta “[...] ¡Pobre Rubén! ¿Te llegarán tarde estas líneas de tu amigo que no quiere ser injusto ni malo? Nunca llegan tarde las palabras buenas. Dicen que la hora de la muerte es la de las alabanzas. Pero si estas son sinceras y son justas, hasta vale la pena de morir, porque ante Dios y los hombres resuenen las alabanzas sinceras y justas. ¿Por qué en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo...! ¡qué sé yo...! Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu...”

⁷ En este prólogo San Juan dice que la voz de Dios le permite entender la poesía y la mística, pero que el lenguaje está lleno de secretos y misterios: ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde él mora hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Esta página precursora se encuentra en el libro de José Olivio Jiménez que ha servido de base principal para este trabajo, *El Simbolismo* (1979)

movimiento simbolista y que llegaron a la luz oficialmente en el *Manifiesto simbolista* de Jean Moreau en septiembre (1886) el cuál indicaría que: “La poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta”. A esta concepción se le añadiría, gracias a René Ghil la importancia de los sonidos y la música en la evocación de las sensaciones de la poesía simbolista:

El poema así se convierte en un verdadero trozo de música sugestiva y que se instrumenta sola: música de palabras evocadoras, de imágenes coloreadas sin prejuicio para las Ideas, puesto que, al contrario, son las ideas y sensaciones de donde ellas provienen.

Esta particular relación del simbolismo como un intento de unión entre la poesía y la música, sería abordada antes por Martí en 1875 al decir que la música es más bella que la palabra porque no contiene limitaciones:

El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmediato y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse, más medios con que reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción, las combinaciones tempestuosas o apacibles de esta presunción de lo venidero, religión de la soledad, propio hogar del hombre, que llaman caprichosa fantasía. (Martí, 1875:59)⁸

Bataille, abordaría el propósito de la forma pura en el movimiento Simbolista a través del argumento Kantiano que dota al arte de anarquía al liberarlo de su función social, pero en el término nietzscheano de la *hipermoral*⁹ involucrando así la dualidad del bien y el mal que lo llevaría a la aceptación de ambas fuerzas como necesarias:

Tú quieres-decía ya Sade en una carta del 29 de enero- que el universo entero sea virtuoso y no presientes que todo perecería al instante si sólo hubiera virtudes sobre la tierra... no quieres comprender que, ya que es preciso que existan vicios, es tan injusto que tú los castigues como lo sería que te burlaras de un tuerto (Bataille, 2000: 156)

El simbolismo necesita para su poesía la liberación de la forma confinada en la palabra y entre tantas interpretaciones se honra así misma teniendo en todas, la característica principal de su propósito, la consecución de la abstracción pura que nace en el misterioso inconsciente del

⁸ Tópico, I. 59.

⁹ La explicación que brinda Bataille para este término refiere a la ética que debe poseer todo artista, pero hace distinción entre esta y la ética social: el artista debe ser fiel al arte y lo que el arte requiera.

ser humano. El poeta debe embarcarse en lo profundo de sus sensaciones para darle al arte lo que de él exige, pero para precisar entre tantas interpretaciones nos centraremos en un teórico que comulga con nuestro sentido de búsqueda y amplía los horizontes por los que deseamos guiarnos. Nos referimos exactamente a Edmund Wilson.

Wilson fue un ensayista crítico norteamericano destacado, fue amigo cercano de Nabokov a quien ayudó con ediciones y contactos para su publicación. A pesar de su cercanía literaria, las diferencias políticas provocaron gran daño en su relación y terminaron cortando todo vínculo. En una entrevista realizada a Nabokov, él relata cómo intentó establecer un último contacto con Wilson antes de que este muriera, pero él lo rechazó.

La gran influencia de Wilson en el ámbito de la literatura global lo convirtió en un crítico virtuoso cuya opinión no pasaba desapercibida. Uno de sus más conocidos libros, *El castillo de Axel*, trata sobre la literatura imaginativa entre los años de 1870-1930 (1969). En este da cuenta de su visión del simbolismo y hace una crítica a las motivaciones de los escritores calificando el movimiento como algo tardío, aunque necesario para la literatura francesa.

Ciertamente los aspectos del libro enmarcan los ámbitos políticos y sociales en hechos históricos relevantes. Entendemos entonces el concepto del simbolismo en Wilson como una respuesta a su propia pregunta:

¿Qué se propusieron exactamente los simbolistas? [...] intimar con las cosas más que declararlas llanamente [...] cada sentimiento o sensación, cada momento de la conciencia es distinto uno del otro; y, en consecuencia, es imposible reproducir nuestras sensaciones tal y como en realidad las experimentamos por medio del lenguaje convencional y universal de la literatura corriente (Wilson, 1969: 24-25).

Para Wilson, el simbolismo acentúa los intereses privados de los individuos. Los poetas simbolistas emplean símbolos de manera arbitraria y al hacerlo, las imágenes obtienen un valor abstracto similar al de las notas de una partitura. Esto disfraza las ideas en un lenguaje especial de símbolos que, mediante la sugerencia, intenta comunicar sensaciones indefinibles con las que el lector debe intimar para su creación; en palabras de Mallarmé: «nombrar un objeto es

eliminar tres cuartas partes del placer del poeta que se deriva de la satisfacción de adivinar poco a poco: sugerirlo, evocarlo, tal es lo que encanta a la imaginación» (Wilson, 19697: 24). Las características sobresalientes del movimiento simbolista en la concepción de Wilson son: la indefinición de los sentidos, el disfraz de las ideas dotadas de un carácter difícil y misterioso, las metáforas desligadas, la aceptación de que los momentos de conciencia escapan a la interpretación del lenguaje convencional.

El simbolismo es para Wilson, una de las corrientes más representativas de los últimos tiempos.

1.1. El simbolismo y el decadentismo

Después del manifiesto simbolista y las múltiples interpretaciones y defensas acuñadas por poetas y escritores, críticos y ensayistas, se creería que la definición de la estética simbolista y su relación con la música le haría claramente definible. La cercanía entre los simbolistas y los decadentistas es innegable, sin embargo, poetas como Baudelaire e incluso Rubén Darío, ayudan a separar estos dos movimientos de las pesquisas enigmáticas que los asocian en una delgada línea de modo y propósito. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en un artículo de la *Revista Moderna*. Núm. 14, segunda quincena de julio (1903), en la que Rubén Darío defiende al *Simbolismo* (al que se refiere como *belleza sin reglamento*) de las comparaciones que se le hacen con el decadentismo, las cuales cataloga por menos que vulgares, refiriéndose a ellas como palabras del vulgo *semileído* y *seminformado*. Dice, además que, en todas partes se encontró fácil disfrutar del *sonreír del simbolismo*, refiriéndose con ello al poco conocimiento del concepto simbolista y «traer al detalle decadente como corroboración de su alegría», reforzando con esto su crítica al mal uso del significado del movimiento Simbolista. Según José Olivio Jiménez, lo que se sustrajo del movimiento simbolista fue la sustancialidad del símbolo, su espíritu, no su técnica. Pedro Henríquez Ureña también se referiría a esto en comparación con otros movimientos y su forma de expresión en países latinoamericanos:

Hemos sido en América clásicos, o a menudo académicos; hemos sido románticos o a lo menos desmelenados; nunca acertamos a ser de modo pleno parnasianos o decadentes. Nuestro *modernismo*, años atrás, solo parecía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, *hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte*. Hemos llegado, al fin, a *la posición espiritual del simbolismo*, acomodándonos al *tono lírico* que ha dado a la poesía francesa¹⁰

Teniendo en cuenta estas referencias, podemos entender el porqué de la acomodación de los aspectos decadentes al movimiento simbolista. Como bien expresó Edmund Wilson, un movimiento no desaparece en contacto del otro, sino que tiende a florecer en los dientes del

¹⁰ Tomado de El Simbolismo de José Olivio Jiménez, quien lo cita así: poesía de Enrique Gonzales Martínez, *Cuba Contemporánea*, vol. VIII (1915), pág. 164-165.

anterior. Esto es claramente un aspecto para tener en cuenta a la hora de trazar límites entre un movimiento y otro: no porque surja una inventiva ésta silenciará las voces que repiten un eco conocido que se niega a desaparecer.

Es necesario remitirnos nuevamente al escritor del siglo XVI San Juan de la Cruz, quien hace una temprana interpretación simbólica de la poesía al referirse al lenguaje utilizado en ella como insuficiente en la apropiación de la Idea: «Aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí.» Encontramos bases de esta idea en el convencionalismo griego que define al lenguaje como una convención arbitraria e inmotivada, luego Sócrates diría que el problema no es el lenguaje natural¹¹ o convencional, si no si este es instrumento de conocimiento; veríamos en Aristóteles una pequeña luz a esta concepción del misterio que se da al aceptar en el lenguaje su escasez y puesto que la palabra ayuda al hombre a poseer lo que le rodea, declarar que la forma en la que nos comunicamos es insuficiente refiere una gran cantidad de problemas que nacen desde la manera en que percibimos las cosas del mundo que habitamos. Esto invita a la necesaria búsqueda de la forma pura que sería para los simbolistas uno de los pilares para definir el arquetipo simbólico. Según expresa Ricardo Gullon en su ensayo *Simbolismo y Modernismo*, De La Cruz pensaba que su conexión con Dios le permitía ver a la poesía desde un plano más profundo puesto que: “el designio divino puede explorarse en y por su experiencia poética”. El simbolismo se asocia a lo místico puesto que en las garras de la noche se mece el misterio que el poeta ha de interpretar a través de *estados de alma*, de ahí lo ambiguo del arquetipo del símbolo que, para los románticos, poseía una definición objetiva basada en la semejanza de una

¹¹ Los Naturalistas Griegos creían que la relación entre la lógica y el sonido era innata en cuanto a la adquisición del sentido.

*imagen tradicional*¹² de carácter objetivo cuya relación simbólica es racional. Para el simbolismo esta imagen es *visionaria*¹³ porque su relación lógica se asocia de forma irracional al concepto subjetivo de una emoción que la mente asimila de manera preconsciente. Es decir, retomando lo mencionado anteriormente, todas las imágenes poseen una interpretación real y por ende aluden a una referencia física, moral o empírica para establecer relación con una serie de características que bien podrían situarse en un campo semántico. Por su parte, el arquetipo de la imagen simbolista está decantado por la interpretación emocional de esas imágenes que en su mayoría parecieran no tener relación racional entre sí, pero que derivan desde la significación objetiva de sus asociaciones lógicas; por ello, son insinuantes y reveladoras aún en sus aspectos más enigmáticos. Su relación subjetiva es objetiva al encontrar un significado aun cuando éste no tiene relación directa con la imagen. Así pues, los simbolistas encuentran en el arquetipo una ambigüedad contextual que los separa de los románticos, y es esa misma visión del arquetipo como símbolo el que los limita con los decadentistas.

Decimos entonces que la realidad del mundo ya está perfilada, como en el libro *Amistad funesta* (1885) de José Martí, donde los personajes están claramente definidos en un espacio social y cultural, pero sus actitudes y comportamientos los dimensionan de manera expectante hacia planos de la conciencia que los escapan de su percepción de la realidad. Acomodada esta situación a los movimientos literarios que nos competen, el mundo de las imágenes románticas se relaciona de manera física o plausible porque pertenece a una realidad perfilada no solo por los arquetipos simbólicos, sino por los movimientos que le han antecedido, mientras que los simbolistas aparecen como esas actitudes de conciencia que requieren una interpretación que no

¹² La imagen tradicional requiere de una asociación lógica entre el objeto y su forma física, moral o sustancial para suscitar una emoción capaz de establecer una relación.

¹³ En la imagen visionaria no es necesaria una semejanza lógica o directa entre los objetos para que estos susciten una emoción en nosotros.

se encuentra ligada al plano real, aunque depende de ella para su explicación y apropiación. Debido a que las relaciones de significación que se engendran en la poesía simbolista toman ese significado perfilado y lo relacionan con las imágenes que utiliza el inconsciente para expresar los sentimientos, lo que hace al símbolo cambiante, finalmente, podríamos decir que los decadentistas serían los deleitantes que toman ese significado simbólico y lo expresan desde su postura de vivencia del mundo que los rodea, una postura que ya no solo asocia, reinterpreta y evoca, sino que cae. En palabras de Ricardo Gullón, de quien hemos tomado grandes aportes para realizar este análisis:

El poeta, y el artista en general, con o sin demonología, al enfrentarse con la sociedad, soñando dominarla y redimirla, como el personaje de Silva, o servirla y transformarla como el de Ídolos rotos, de Díaz Rodríguez, adoptó una actitud «Heroica» o que aspiraba a serlo. (1976:29)

Se podría decir que, si el decadentismo fuera una persona, sería aquel ciudadano que se cansó de poner la otra mejilla, y si fuera un personaje sería José Fernández de *Sobremesa*, ya que el decadentismo es la versión del poeta cansado. José Olivio Jiménez en *El simbolismo* (1979) dijo:

Ni sobraré recordar que, en las primeras fases de la gestión modernista, como <<decadentes>> eran vistos - o se presentaban ellos mismos- escritores cuya receta no era la simbolista, sino la modernista, el opuesto elemento parnasiano, lo más significativo. Resumiendo: en un alcance general, *decadentismo* vino a designar, de un modo comprensivo y sin mayores matices, lo que sencillamente era la literatura o el arte nuevos-en breve: el modernismo (1979:49)

O en palabras de Antonio de Villena, refiriéndose a Julián Casal: «Todos sus versos, y buena parte de su poco conocida obra en prosa transmiten un continuado gusto por lo morboso, lo crepuscular estetizado y lo lujoso como estéril, semas clásicos del decadentismo». Recordemos entonces que en conjunto lo que hemos dicho hasta ahora dicta que el simbolismo es una corriente que representa mediante imágenes sentimientos de difícil concepción, pues son personales y por ende misteriosos, y, puesto que pueden darse de manera consciente o inconsciente son, en palabras de Villena, sensaciones irrepetibles, por fugaces y personales, de estados de ánimo o de realidad, sentidos como *misteriosos*.

1.2. Arquetipos del simbolismo: Noción del arquetipo simbólico

Refiriéndose al conocimiento que el hombre posee y la manera como este le permite representar su individualidad hacia un plano real, Karl Jasper dijo: *El Dios que tiene, hace al hombre*. Dicha realidad individual y objetiva influye directamente en la noción del arquetipo que surge desde la imagen en su significado semántico¹⁴. La representación de un objeto escapa a la ambigüedad debido a los elementos fijos que permiten su identificación a través de una caracterización específica; por ejemplo, al pensar en la palabra “Silla”, no la imaginamos letra a letra, sino que vamos directamente a su imagen o lo que ella representa para nosotros, lo que permite que esa imagen no se confunda con otras son las características propias del objeto real: cuatro patas, un asiento y un respaldar. El tamaño, forma o color pueden ser diferentes, pero esto no altera la caracterización del objeto.

Para profundizar en el aspecto de si existe o no un arquetipo simbolista, es necesario diferenciar de otro tipo de arquetipos literarios, por ejemplo, el arquetipo simbólico de los románticos: este se basa en la asociación de elementos específicos que hacen parte de objetos inanimados, es decir, características que hacen posible su diferenciación de forma y función, con seres vivos o rasgos en ellos. Es necesario que los elementos sean propios de los objetos para poder establecer una correspondencia lógica. Contrario a esto, la imagen en el simbolismo escapa al arquetipo porque nace del inconsciente y sus características dependen de los intereses individuales del poeta, no de la caracterización de un objeto físico o inanimado claramente definible; por ende, no posee elementos con los cuales caracterizarlos en un plano real o al menos en general. Estos elementos no suelen ser aceptados de manera global como definibles en un solo campo. Esta característica principal del simbolismo se remite a la construcción de

¹⁴ Pierre Giraud se refiere al significado como un proceso mental de carácter psíquico porque se produce en la mente

sentido desde el interior del hombre como ser emocional e inteligente, pero incapaz de dar forma a los estados del alma.

Teniendo en cuenta las definiciones anteriores, se aborda entonces tres arquetipos representativos de los Románticos para establecer diferencia de su uso con los Simbolistas.

En el Romanticismo se percibió a la mujer estéticamente como una flor (cabe aclarar que no en todas las comparaciones). Bécquer llamó *Azucena Tronchada* a la mujer pensativa. Se pretendía entonces que en una azucena se encontraría toda la forma de la mujer, sería esta para nuestro ejemplo la mujer romántica, los pétalos se asemejaban a sus manos, los labios o el sexo a un pistilo rebosante. La mujer simbolista no cabe en una flor, sus rasgos no son solo entendidos de manera física, se ve su carácter que escapa desde la nostalgia de una azucena que piensa y su olor y su esencia frágil también pueden volverse turbulentas: es dueña de un deseo cruel que no la aparta de la meditación. Lo simbólico del movimiento francés tiene una marca privada e individual que dota de un carácter emocional los aspectos imperiosos de la descripción de un sujeto poético. Por ende, el jardín romántico se hace pequeño para la emoción del simbolismo, *salida del fondo negro de las florestas*¹⁵. La flor que representa a la mujer en el romanticismo se hace dueña de una belleza incorruptible que la muerte anhela, pero que no consigue con la tenencia del cuerpo; los Simbolistas, por el contrario, persiguen ese ideal de la muerte más allá de la oscura tumba, es el paraíso negado lo que ellos persiguen y eso genera la transfiguración mental del arquetipo simbólico que carga de emoción y dificultad las Helenas venideras.

Por su parte la figura masculina del romanticismo en su mayoría está marcada por el héroe-erótico o el mártir desinteresado que sin quererlo se hace héroe por su amor infinito. Es, en pocas palabras, la encarnación del apego absoluto. Pero los simbolistas buscan en la figura

¹⁵ Fragmento *De Sobremesa* José Asunción Silva.

masculina la trascendencia ya sea en la conciencia de sus personajes o en la interioridad del poeta. Para muestra de ello abordaremos nuevamente a Rubén Darío quien hablaría, como ya lo hemos citado, de los poetas como Torres de Dios, refiriéndose con esto un ser capaz de hablar el lenguaje que nadie más percibe, venido al mundo para resistir la mediocridad y el hastío, o en palabras de San Juan de la Cruz: «no pudiendo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, halla misterios en extrañas figuras y semejanzas» (Jiménez 1979:8). Los simbolistas abordaban con conciencia el peso de los movimientos anteriores, pero también las necesidades que había en ellos, por ende, pasaron de videntes a voz testigo, dejaron de ser héroes y se volvieron más humanos esculcando en la noche una vaga metáfora del corazón, sabían que las formas del misterio no le temen al sueño porque ven en la oscuridad. Rubén Darío lo dijo: eran ellos quienes necesitaban una visión alegórica de la realidad, las tumbas del romanticismo estaban frías, pero si la muerte habitaba ahí, habría que ir a conversar con ella, entendemos entonces por qué Baudelaire volvió al poeta Cisne y le tendió un destino; este dejó de ser símbolo de la belleza y la pureza y arrastró sus alas en la vulgaridad que lo ignoraba, como dueño orgulloso del arte. Alfonsina Storni escribió: «Hecho un interrogante su cuello es como el símbolo del alma que encarnaron y allá van suavemente preguntando al Misterio el misterio insolvente»¹⁶.

Ahora, para un desarrollo más profundo del arquetipo simbolista, se abordarán sus aspectos más significativos desde una distinción hermenéutica que bien nos cae con relación a los románticos. Una de ellas es el uso de los colores, que sirve para designar los sentimientos y emociones que carcomen a la poesía, carcomen no solo desde sentido de su depuración de la forma si no de la profundidad del avance hasta el centro puro del significado. La interpretación de la realidad es una carga que pesa sobre el lenguaje, por ende, no es tarea fácil, como dijo

¹⁶ Tomado de *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Universidad de Oviedo 1983 pág. 274

Platón: «las palabras son reflejos imperfectos de las cosas del mundo, el lenguaje no sirve para comprender la realidad.»¹⁷

Los colores traen consigo una representación visible de las emociones y las sensaciones, El príncipe azul, se nos hará un hombre bondadoso y heroico, una dama vestida de rojo traería a la mente una figura apasionante, pero el azul destaca en los románticos, son soñadores e idealistas. El azul es el color de la infinita nostalgia con que Novalis describe la vista de un hogar que pierde entre las montañas lejanas que se le confunden con el cielo, es el color de la poesía, esa flor onírica que aparece como una alucinación solo a los escogidos por el arte. Martí dirá en *Días Azules*: «los muros de abedul, y la luz viene del techo, del techo del cielo azul». En el poema Martí le considera infinito, el azul va más allá de sus ojos, recae en el universo distante y eterno el vacío que cobija la necesidad de su alma, al igual que Novalis cuando despide su hogar con los ojos de un adiós azul. Rubén Darío también titulará su libro de poemas *Azul*, y en éste la sugestiva característica del simbolismo se haría presente a través de una poesía cultista, «Pero la ideal flota en el azul; y para que los espíritus gocen de su luz suprema, es preciso que asciendan» Rubén Darío, como bien lo dice Ricardo Gullon, utilizaría en su sistema para sugerir lo que deseaba decir, la mitología y las leyendas, exponiéndolas en imágenes y símbolos: «El sátiro no oía nada. Filomena¹⁸ llegaba a cantarle sobre su cabeza enmarañada y coronada de pámpanos». Con múltiples referencias griegas, la poesía francesa se hará presente a través del cultismo griego que evoca las tragedias como metáforas. Este tipo de Simbolismo tan cerca del modernismo ayudará a comprender aún mejor la distancia entre los arquetipos simbólicos de los movimientos literarios. Cada uno se basta de un sustrato diferente para acercarse a la forma que pretende interpretar en el poema; esto depende de la forma en que

¹⁷ Tomado de Breve *historia de la semántica histórica* Universidad de Alicante.

¹⁸ Filomena es hermana de Procne a quien su padre casa con el rey Tereo, pero éste al conocer a Filomena se enamora de ella y la viola, después le corta la lengua y la encierra para que no le delate.

los intereses estéticos se reflejan en el movimiento. En el romanticismo la forma física es transfigurada para la exaltación, pero los sentimientos son encarcelados en una sola noción que no trasciende para generar un carácter, el interés es definir, pero acercándose a una comparación. En el simbolismo el interés es insinuante porque parte del hecho de que la palabra es imperfecta, en el sentido de que nombrar implica, como dijo Verlaine, restarle al poema su carácter creador; por ende, su uso es limitado a la hora de describir a cabalidad las sensaciones y deseos del mundo interior.

1.3 La estética simbolista: el simbolismo en los movimientos literarios.

El simbolismo es un movimiento controversial porque envuelve la visión de los poetas en su forma privada y emocional. Amado Nervo escribió en un artículo publicado el 31 de diciembre de 1897 la pregunta:

¿Es buena o mala esta literatura? La respuesta claramente se justifica en los nombres de peso del simbolismo Si es mala, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers, Edgar Poe y, ¿qué digo?, Isaías, Daniel, San Juan Evangelista (...) son unos extraviados; y por mi parte hallo honroso extraviarme con ellos. (Nervo, 1972:342)

Nervo también indica que simbolismo es el alma de las escuelas modernas, pues tenía claridad sobre la estética simbolista y la consideraba profunda y llena de matices capaces de enaltecer el más simple de los versos:

Si apurásemos mucho el asunto le expondría a usted toda una doctrina literaria, ponderaría la colosal importancia de ese símbolo y esa relación, que yo estimo eternos y divinos, y la magnitud de nuestros ideales... (Jiménez, 1979: 51)

La imagen visionaria que hemos abordado anteriormente se hace presente para explicar las relaciones profundas que establece el poeta con su obra de manera privada.

Julio Herrera y Reising también brindaría al simbolismo su definición de estética poética en su ensayo *Syllabus* (1905):

Tal es el Simbolismo: ascensión prodigiosa en las Tinieblas y en el Silencio a través de la Verdad que duerme en el Enigma. Las palabras suntuosas, las imágenes imprecisas, las sensaciones espectrales, el tono enrarecido, el gesto evocador, el <<chaud. froid>> excéntrico, todo amalgamado, todo borroso, todo en concordancia estética, forma en arquitecturas casi inverosímiles una especie de serapium místico.

Se sube. Se tantea. Se siente el vértigo. Todo retumba. Todo despierta a nuestra evocación. Se abren cien ojos en las sombras. Todo murmura, todo interroga en el Sagrado Recinto, a medida que avanzamos por sus escalinatas y nos glisamos por sus vestíbulos complejos.

Los sonidos son ideas. Las ideas son ecos de otras ideas. Todo se entrelaza. Todo es irreal, todo es infijo. Y, no obstante, qué profunda poesía, qué inconmensurable revelación, qué Heliosiana belleza esconde cada detalle, cada línea, cada lujo enigmático del ritmo o del pensamiento (Jiménez, 1979:73)

Las apreciaciones del simbolismo como alma de las escuelas posteriores: el decadentismo y el modernismo, es fuertemente tergiversado debido al mal uso del término creado para generar controversia en una escuela tan pura y preciada como la de los poetas de la forma pura; Darío las vería incluso como falsificaciones y exageraciones y en un ya citado artículo de la *Revista*

Moderna diría:

No sabe el cúmulo de esfuerzo, la lucha, la trascendencia de esa renovación en las ideas y en las letras y artes del pasado siglo. Más tarde, todo se tomará en cuenta. Se verá que jamás el ideal tuvo más admirables servidores, ese ideal que el doctor Max Nordau reconoce indeleble en el alma de cada hombre: el tipo lejano, según el cual la Humanidad se desenvuelve y se perfecciona. (Jiménez, 1979: 56)

Ernest Raynaud se refirió al Simbolismo como una gran *mélée*, por ende y para hacerle justicia al término utilizado por Raynaud, tomaremos en palabras de Villena, los aspectos que para este formaban parte de la evolución del Simbolismo y que lo hicieron un movimiento trascendental. Empezaremos entonces por el decadentismo que supone un gusto fino y elegante por el fin, la añoranza de la muerte en su espera lujosa. El esteticismo que en unión con el decadentismo crearon la belleza mórbida, pero su característica general era el interés por lo inútil, refiriéndose con esto al arte; el Idealismo, caracterizado por un exquisito enfoque hacia el misterio, pero que contrariamente abarcaba verdades absolutas, nombra y no por azar Villada, la Belleza, la Lujuria, el Deseo, el Mal y no debe faltar para terminar, el Impresionismo, que tenía por ideal el valor de la música para la adquisición de las sensaciones de la expresión poética. Esto ayuda a entender que a pesar de que el símbolo será muy tratado cuando se habla de la estética simbolista, no es la única característica que posee el movimiento literario. Estamos, entonces, ante una cosmovisión estética¹⁹.

El romanticismo, el simbolismo y el decadentismo se vieron juntos, uno muriendo y otro floreciendo en las narices del que empezaba a crearse. Las cualidades del romántico son finitas con respecto a sus correspondencias poéticas, pero brindan experiencias que son convenientes por los aspectos del Simbolismo, esas correspondencias, regocijados en la emoción se sustraen hacia lo místico donde adquieren una nueva forma solo sugerible, mientras que el decadentismo ya no ve en los estados del alma el propósito de la continuidad, sino que persigue lo inútil en

¹⁹ Tomado de estudio *El camino simbolista de Julián del Casal* de Luis Antonio de Villena, para el libro de Jiménez 1979. Pág. 113.

una búsqueda por enaltecerse desde un propósito más sublime del arte.

El romanticismo, el Simbolismo y el Decadentismo, están en un parque, el romanticismo se encuentra infinito en las flores y alude a su forma física para contar sus andanzas, el simbolismo acoge esas experiencias y las sustrae en lo místico de su emoción para dar nuevo significado a la forma de esas flores aludiendo para ello a metáforas que le servirán para sugerir lo que no se atreve a decir porque considera al lenguaje escaso y contaminante, incapaz de describir los estados del alma, mientras que el decadentismo se ha cansado de ver la escena y observa que el parque está en medio de una ciudad ruidosa que lejos de ser misteriosa e ínfima se inmortaliza en la miseria de esas flores que se ha cansado de ver.

2. LITERATURA FANTÁSTICA: UN MISTERIO DEL SÍMBOLO.

Muchos han sido los intentos de los teóricos para definir la literatura en su universalidad o al menos sustraer características relevantes de los recursos literarios empleados en ella para evidenciar un grupo de elementos que permitan su categorización. La división de la literatura por géneros no es tarea fácil y más si se tiene en cuenta que hay tantas obras literarias como visiones de mundo. La literatura es de naturaleza vaga porque habita en la mente y trasciende la memoria del hombre, y no hay arte capaz de hacer sentir al hombre como lo hace la literatura; por ejemplo, en la mayor parte del cine, la imaginación es la del director, el guionista, los maquilladores, etc. Hay todo un grupo de personas que ha decidido cómo debe verse todo, pero esto cambia al leer o escuchar un libro; los árboles son tal y como los imaginas, los personajes tan rubios o morenos como los sientas y siempre volverán sin que alguna vez se les haya visto porque para hablar de un libro hay que dar fe de que se estuvo allí, aun cuando el mundo sepa que es imposible. Al abordarse desde esa concepción, toda la literatura es fantástica.

La literatura está llena de acontecimientos que pueden ser posibles o imposibles, pero que ciertamente siempre serán inalcanzables para el hombre. Todo esto parte del hecho fundamental de que igualamos la realidad de los libros a la nuestra: de esta manera podemos establecer un criterio sobre qué tan real o no puede ser un acontecimiento. Por eso, la literatura extraña, maravillosa o fantástica depende de las reglas del plano real para establecer las propias. Ahora bien, al referirnos al plano real hablamos de los acontecimientos que pueden darse como posibles, es verdad, pero este tipo de definición es diferente, se habla de las normas que rigen el orden de las cosas porque su explicación puede verificarse de manera lógica y mediante una hipótesis deductiva o de corroboración, por lo tanto, el fenómeno se puede repetir o controlar, cosa que no sucede con el azar o la suerte; estos últimos están regidos por una posibilidad de causalidad tan pequeña, que no es tomada en cuenta como hecho posible. ¿Pero qué pasa cuando

la lógica no logra explicar el fenómeno? Se habla entonces de un fenómeno o un evento sobrenatural. Entendido esto, entonces ¿puede un evento poseer dos tipos de explicación? ¿Una natural y otra sobrenatural? Ciertamente sí, pero solo una será verdadera con respecto a la cualidad del fenómeno ya que la corroboración de una anulará sustancialmente la posibilidad de la otra. En la literatura ambos argumentos son igual de viables porque, aunque utilizamos las leyes del plano real para comprender los fenómenos que en ella ocurren, los criterios literarios son de carácter libre, por eso forman una ambigüedad que permite a lo fantástico penetrar en las posibilidades más ordinarias y justificarse de manera sensata en la realidad escogida, pero siempre, como lo explicamos anteriormente, en contra de la otra. Con relación a esto Castex afirma en *Le conte fantastique en France de Nodder à Maupassant* (1951), que la caracterización principal de lo fantástico era su intrusión de manera brutal a los planos del misterio siempre con relación al plano de lo que se considera como la vida real, mientras que Louis Vax en *L'Art et la littérature fantastiques* (1960) atribuye a lo fantástico la cualidad de inexplicable.

Los eventos sobrenaturales y su relación con la posibilidad y la realidad es lo que da al texto su carácter fantástico, bien lo indica Todorov en *introducción a la literatura fantástica* (1980) «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales» (1980:18) se puede entender con claridad por qué surgen dudas acerca de las causas que puede o no tener un fenómeno. Por eso frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural, nosotros atribuimos esa vacilación a la posibilidad sobre la que nace la duda y es eso a lo que se le considera promotor de lo fantástico.

Es común que un autor de literatura fantástica recurra al narrador en primera persona, ya que de esta manera el lector se convierte en un segundo narrador que se atreve a creer en los hechos que ocurren. Es sabido que cuando el lector logra identificarse con un personaje dentro de la

obra tiende a adquirir iguales dudas y certezas, lo que facilita un componente imperante en lo fantástico: la incertidumbre; esto no quiere decir que en toda la literatura fantástica prime esta cualidad o que todos los autores empleen este tipo de narrador para esta finalidad, sin embargo, se reconoce que una gran mayoría de los escritores de textos fantásticos recurren a ello. Con respecto a lo anterior, el ya mencionado Todorov establece que, a pesar de su importancia, la vacilación puede no estar presente en el texto, lo que da a la característica que acabamos de mencionar una condición facultativa²⁰.(Todorov, 1980:23), por lo tanto, la literatura fantástica no tiene un tipo de narrador específico para desarrollar incertidumbre en el lector.

Lo planteado hasta aquí nos lleva a hablar de las características del género Fantástico, las cuales abordaremos desde lo concebido por Todorov. Estas cualidades se dividen en tres aspectos: Verbal, Sintáctico y Semántico.

Hablamos de *verbal* al referirnos a la ambigüedad textual que se presenta en las obras pertenecientes al género fantástico, por ser el estudio que nos compete en el momento. Para ejemplificar lo anterior tomaremos un fragmento de *La Caída de la Casa de Usher* de Poe: «*No sé cómo fue, pero, a la primera contemplación del edificio, un sentimiento de insoportable tristeza invadió mi espíritu*» (Poe, 2014:149). Aquí se establece una indefinición sobre el origen de los sentimientos humanos, cuando el personaje dice *No sé* indica al lector que carece de una explicación conocida o natural para justificar sus emociones y aunque no está atribuyéndole a lo ocurrido una causa sobrenatural, sí está creando su posibilidad de manera indirecta, por lo tanto, el lector tendrá dudas a la hora de intentar conceder una razón lógica a los sentimientos del protagonista. Recordemos que los eventos solo pueden tener una causa, ya sea natural o sobrenatural, la primera, con respecto al cuento de Poe, indicaría que los sentimientos que ha tenido el protagonista son producto de la alteración de su mente por el largo viaje o por la

²⁰ Es decir que puede existir sin cumplirse en la obra.

repetición constante de ciertas imágenes, mientras que la segunda, atribuiría a la casa y lo que habita en ella, la capacidad de atormentar el espíritu del protagonista.

Así, la primera característica del género fantástico en el nivel *verbal* se cumple cuando se recurre a la sugerencia de manera textual para posibilitar un hecho del cual no se tiene certeza y al que se debe identificar como Natural o Sobrenatural.

Poe en particular tiende a exponer en sus escritos una razón lógica de los sucesos para después despropiarla de veracidad y de esta manera invalidarla, sometiendo al lector a la búsqueda de una nueva justificación, lo cual acrecienta la duda y suma el misterio:

¿Qué era? – me detuve a pensar-, ¿qué era lo que tanto me desalentaba en la contemplación de la Casa de Usher? Era un misterio irresoluble; tampoco podía abordar las tenebrosas fantasías que se agolpaban en mi mente mientras meditaba. Me vi obligado a recurrir a la conclusión insatisfactoria de que, sin ninguna duda, *hay* un conjunto de objetos naturales, muy simples, que tienen el poder de afectarnos de esta forma, aunque el análisis de semejante poder se diluye en consideraciones demasiado profundas para nosotros. Era posible, reflexioné, que un arreglo diferente de los detalles de la escena, de los pormenores del cuadro, fuera suficiente para modificar, o tal vez para anular, su capacidad de crear una impresión penosa; y, procediendo de acuerdo con esta idea, dirigí mi caballo al escarpado borde de un negro y pavoroso lago que se extendía con un quieto brillo junto a la casa; vi en sus profundidades -pero con un estremecimiento aún más penetrante que antes- las imágenes reconstruidas, invertidas, de las grises juncias, los troncos espectrales y las ventanas como ojos vacíos. (Poe, 2014:149-150)

El segundo aspecto es el *sintáctico* y está relacionado con la *composición*. En este se indica, al igual que en la teoría de Poe sobre la construcción de la novela breve en general que los elementos deben actuar de manera conjunta para establecer un hilo de sucesos capaces de encaminar al lector hasta el punto decisivo de la obra; este tipo de elementos promueven la incertidumbre y favorecen el suspenso añadiendo un carácter de misterio a los acontecimientos que se encuentran organizados de manera ascendente. En *La Caída de la Casa de Usher*, por ejemplo, el narrador inicia con la contemplación de la casa recalcando sus aspectos fúnebres y las sensaciones turbulentas que lo invaden, todo esto para después indicar que debe pasar un tiempo allí como pedido especial de un querido, aunque casi desconocido, amigo. En la descripción de la casa se habla de su estabilidad y de *una fisura apenas perceptible.*, lo cual anticipa los acontecimientos y evidencia en el aspecto sintáctico que ningún elemento es

insertado al azar.

El resplandor venía de la luna llena que se ponía, roja como la sangre, y que brillaba vivamente a través de aquella grieta antes apenas perceptible, como he descrito, que se extendía en zigzag desde el tejado de la casa hasta su base. Mientras miraba, la fisura iba ensanchándose, abriéndose rápidamente; sopló una ráfaga feroz del torbellino, el globo entero de la luna estalló entonces ante mis ojos, mi cabeza daba vueltas al ver desplomarse los poderosos muros- hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil aguas- y a mis pies el profundo y corrompido lago se cerró, sombrío y silencioso, sobre los restos de la Casa de Usher. (Poe, 2014:168-169)
Se podría decir que los indicios forman parte del elemento sintáctico, pero no que lo

componen por completo. Por lo tanto, las figuras retóricas de la escritura fantástica ayudan a cimentar el carácter sobrenatural. Con relación a esto se establece que lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado de manera literal (1980:56) Por ende, si se toma de manera literal lo que dice el narrador en la Caída de la Casa de Usher: *«el globo entero de la luna estalló entonces ante mis ojos»* la descripción del acontecimiento adquiriría un carácter sobrenatural puesto que no hay explicación natural para tal acontecimiento, pero ante todo, porque los saberes ontológicos del hombre le permiten entender las posibilidades de que un acto de esa magnitud ocurra, no obstante, si se asume lo indicado desde el contexto narrativo se entenderá que es una exageración de los *hechos* y que los eventos observados por el personaje escapan a la interpretación cotidiana. Volvemos entonces de manera directa a un aspecto del Simbolismo, la asociación metafórica de imágenes para perfilar la realidad.

El tercer y más extenso aspecto de la literatura fantástica según Todorov es el *semántico*. Anteriormente, al hablar del aspecto verbal nos referimos a la capacidad que tiene el lector de identificarse con el narrador, esto se debe a que el narrador en primera persona, como se ha indicado antes, muestra al lector sus motivaciones y sentimientos haciéndolo testigo de los hechos. Es difícil cuestionar esta función puesto que el lector asocia sus sentimientos con los del personaje, por ende, cuando el narrador dice sentir miedo el lector experimenta la misma sensación, entonces ¿cómo ponemos en tela de juicio lo que dice un personaje al que situamos en nuestro plano individual?

Por qué no habríamos de creer que la Casa de Usher fue tragada por un lago si sentimos estar ahí cuando ocurrió. El narrador es para nuestra situación un testigo. Si el personaje experimentó o no los acontecimientos, es un asunto que no compete a la realidad del plano del lector debido a que, aunque exista una casa con dichas características que incluso haya perecido en iguales condiciones, nunca serán sus ruinas las mismas que ha contemplado el personaje. Para Todorov, el personaje puede mentir, el narrador no debería hacerlo; sin embargo, el lector olvida esto y se deja condicionar por el narrador, siente que le habla un personaje liberado de su autor y que, además, éste tiene la osadía de contarle un secreto.

Que el narrador en primera persona facilita una identificación con el lector, es un hecho, pero este tipo de narrador no es una característica universal en la literatura fantástica; como se indicó, es la duda la que da a la literatura su carácter fantástico, con respecto al aspecto semántico se pretende establecer una característica de carácter universal que sirva para demarcar los temas de lo fantástico.

La concepción de esta idea es un asunto complejo debido a la cantidad y variedad de las obras relacionadas, pero su enfoque se remite a los acontecimientos que dan al texto su cualidad de fantástico utilizando para esto una cadena de acción y reacción. Esta literatura debate entonces las posibilidades de acontecimientos opuestos o iguales para establecer su cualidad real, según Todorov esta temática principal se relaciona con *el tú* y *el yo* a los cuales la fantasía sirve como método de transgresión.

El *Tú* se utiliza como principal referente de la sensualidad: «Por consiguiente se debería elegir entre la satisfacción de los sentidos exteriores y los interiores; pretender la satisfacción de ambos lleva a ese escándalo formal que se llama locura» (Todorov, 1980:2), mientras que el *Yo* se refiere a los límites entre la materia y el espíritu: en estos se engendra una causalidad, el pandeterminismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y

objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio (Todorov, 1980; 88).

2.1. Hacia el terror sobrenatural

La falta de herramientas del cazador primitivo le hacía consciente de su vulnerabilidad, prueba de esto es que solo evolucionó cuando fue capaz de contrastar sus debilidades, se enfrentó así a su propia naturaleza y con ella a su concebida condición de caza. ¿Qué lugar ocupa en un mundo de colmillos un ser que tiene dientes? No era imponente y voraz como los depredadores ni ágil como sus presas. Sin embargo, todo animal capaz de sentir dolor sabrá lo que es el miedo, la naturaleza se mueve sin conciencia de sus debilidades²¹, el tigre se abalanza sobre el cazador y su escopeta porque el instinto no tiene medida, pero el dolor sí; por ende, si sobrevive es probable que el tigre no lo intente nuevamente y esa situación y todo lo relacionado con ella, sonidos, olores, etc., producirán en el animal una sensación de indefensión, le harán incapaz de protegerse a sí mismo y por lo tanto, sentirá miedo del cazador y su escopeta. No obstante, las reglas naturales establecen que el tigre puede arrebatarse la vida al cazador en un zarpazo. Si esta situación no es ajena al conocimiento del hombre, entonces ¿por qué el cazador se enfrenta al tigre? El ser humano abrazó el miedo cuando relegó el instinto para dejar de sentirse vulnerable, pero abrazar y vencer no son sinónimos, la capacidad de raciocinio no solo permite al hombre fortalecer su debilidad, que para el ejemplo sería su evidente falta de fuerza y agilidad con respecto al depredador, sino que le insta a usar la lógica para explicar las situaciones y darles un carácter común, de esta manera escapa a lo desconocido. Antes de la razón el hombre habitaba un mundo del que no sabía nada y cuyas fuerzas no entendía; por lo tanto, había situaciones que no podía explicar y frente a esto surgió el misticismo y los universos mitológicos que le permitieron apropiarse de conocimiento y explicaciones para justificar las acciones del mundo e interceder en ellas para su beneficio; si este tipo de conocimiento era cierto o no, no lo aleja de su propósito principal. Temas como la

²¹ Se refiere a las situaciones que escapan a la naturaleza común, como la del ejemplo a continuación.

muerte y el propósito de la vida humana, son tópicos que incluso el día de hoy escapan a los saberes del hombre. En la mayoría de religiones, por ejemplo, existe un premio y un castigo más allá de la muerte, en el cristianismo se habla del cielo y el infierno, los creyentes en el cristianismo dan por sentado la existencia de mundos que escapan a la mirada común del hombre, pero estos mundos a pesar de su carácter extraordinario poseen una explicación y por ende, el hombre puede usarlos para su beneficio; si el devoto cumple con los mandatos que la entidad suprema²² imparte, entonces será recompensado y después de la muerte irá a un lugar placentero donde no existe el dolor; si por el contrario, la persona no es un buen devoto e infringe las normas antes establecidas recibirá un castigo más allá de lo que podría resistir su existente alma. Por ende, para que el creyente vaya al cielo y venza los tormentos que hay más allá de la muerte solo debe seguir las normas. Este tipo de explicaciones brindan al hombre herramientas para enfrentar lo que no conoce, ahora, como se dijo anteriormente, si este conocimiento es real o no, no lo aleja de su propósito principal, ¿qué importa si el cielo existe o no? Pensar en ello le permite al hombre vivir con tranquilidad sabiendo que al morir no irá a un lugar desconocido. Esto demuestra que el hombre no admite secretos, lo domina la imperiosa necesidad de saber si lo que está oculto es capaz de acabar con él o si puede producirle algún mal; no es posible subyugar la determinación de una bestia para que ignore nuestra vulnerabilidad si desconocemos sus motivaciones.

Según trata Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura* (1999)²³ el mayor miedo del hombre es su temor a lo desconocido: «ahora, por supuesto, esos fenómenos pueden explicarse perfectamente. Pero más allá de todo esto, existe una fijación fisiológica de los primitivos sustentos de nuestro tejido nervioso, que puede sensibilizarnos oscuramente aun cuando la mente consciente se libere de todas las fuentes de lo maravilloso» (1999:7). Esto indica que el

²² Una entidad o persona capaz de dominar situaciones inexplicables porque es dueño de la vida y la muerte.

²³ La primera publicación de este texto se realizó en 1927 bajo el título en inglés *Supernatural Horror Literature*

temor a lo desconocido va más allá de las consecuencias físicas, el saber que algo no es real no elimina la sensación que esto produce en nosotros; la mente humana es capaz de moldear las más infinitas figuras para atormentarse con ellas: a este tipo de miedo se le conoce en la literatura como horror sobrenatural.

El horror sobrenatural o fantástico debe suscitar en el hombre emociones angustiantes producto de eventos que carecen de una explicación lógica o conocida.

Debe respirarse en ellos una definida atmosfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores”. (Lovecraft, 1999:8)

No obstante, la omisión de elementos sobrenaturales capaces de escapar al imaginario del hombre común no es un elemento estricto a la hora de identificar un cuento de horror fantástico: debe percibirse en él una sensación de imposibilidad capaz de turbar la mente. Por ende, la característica principal de esta literatura más allá del argumento del autor es su atmósfera.

Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su “efecto” lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados. El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido. Y naturalmente, cuanto mejor se logre evocar esa atmosfera a lo largo de todo el cuento, tanto mejor será su efecto artístico en ese tipo de literatura (Lovecraft, 1999; 9)

Los humanos son seres innatamente fantásticos. Su superioridad los hace enfrentarse a la naturaleza y establecer realidades, pero tal es su vanidad que si no pueden comprobar algo entonces determinan que no existe. Sin embargo, la fantasía de la posibilidad vive en cada cosa que hacen.

El miedo es un sentimiento incluso más antiguo que la percepción del yo. Un bebé puede mirar a una persona durante largo tiempo sin incomodarse porque ella lo note; el niño, por el

contrario, le observará y al percatarse de que es descubierto se incomodará porque la mirada del extraño le ha hecho darse cuenta de que también es un sujeto que puede ser observado, sin embargo, tanto el bebé como el niño reaccionarán al temor ¿Cómo un ser que carece de experiencias puede referirlas para sentir miedo?²⁴ El instinto es un componente básico que cobija a todos los seres vivos sin limitación de raciocinio: se encarga del propósito principal, sobrevivir. La creación de una atmósfera debe estar inclinada a despertar en el lector una angustia por su devenir, un terror inexplicable a la razón. Para Poe era fundamental que todos los elementos contribuyeran a este efecto de misterio.

Poe, además, consagró un nuevo estilo de perfección técnica; y aunque hoy en día algunos de sus textos nos parezcan ligeramente melodramáticos y poco sofisticados, podemos rastrear su indudable impronta en cosas tales como la constante presencia de una atmósfera única, y el objetivo de un solo efecto, lo mismo que la rigurosa selección de incidentes relacionados al argumento o al clímax. Con toda justicia puede decirse que Poe inventó el cuento moderno (Lovecraft, 1999:42)

Poe estudió la mente humana para sustraer de ella las situaciones que generaban terror y angustia en el ser común, la mayoría de los personajes en Poe son cultos y acuden a la razón para develar los misterios sobrenaturales que les rodean, pero la atmósfera del relato es única y saborea lo extraordinario; esto, como señaló Lovecraft, no aleja al horror realista de Poe del fantástico terror sobrenatural: sus cuentos son composiciones de elementos fijos encadenados de manera precisa, los indicios comparten el propósito de la historia, en Poe no existe el azar: es un Genio.

La atmósfera va más allá de la descripción excesiva de los detalles y las palabras enlutadas que tienen el infinito imaginario del hombre, debe evocar sensaciones aún desconocidas, temidas por la malignidad e indefensión que suscita el solo considerarlas posibles. El miedo lucha contra la resignación y la vence; justo ahí donde nace el grito, las palabras se confunden

²⁴Platón decía que el conocimiento del hombre proviene del mundo de las ideas y que viaja con él más allá del cuerpo, está alojado en el alma o el espíritu, pero que el trauma del nacimiento provocaba que olvidase todo al momento de nacer, por ende, solo la reminiscencia lograría devolver al hombre los saberes perdidos. Sobre esta teoría Saussure basa el estructuralismo lingüístico que pretende responder a la pregunta inicial de Platón *¿De dónde obtenemos el conocimiento?*

haciéndose inútiles y no importan los años de evolución que dieron al hombre dominio sobre sus temores, el terror arrebató la cordura para darle al instinto una última oportunidad, entonces el hombre corre, grita y llora en un primitivo intento por sobrevivir.

El terror sobrenatural muestra en caos cada partícula de lo desconocido, este tipo de eventos arrebatan al hombre su capacidad de actuar para manipular la situación hacia su beneficio y una vez que pierde el control sobre los hechos, poco falta para que lo haga también sobre la forma de conducirse a sí mismo: «Dime ¿por qué si uno sabe nadar flota sin moverse y cuando no sabe se hunde? // El miedo pesa, hijo» (Delibes, 1967)

2.2. Lo ominoso y el miedo humano.

Si bien para Lovecraft el terror sobrenatural se basa en el miedo del hombre hacia lo desconocido, para Sigmund Freud según trata en *Lo Ominoso* (1919), lo siniestro es ciertamente distinto porque se trata de un temor que surge a raíz de algo que se conoce; no obstante este conocimiento no tiene limitación intelectual, es decir, tanto los conocimientos dados por la ciencia como los adquiridos de manera cultural son susceptibles a lo siniestro: «Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual» (1919:221) Por ende, se hace presente la *duda*, que es un carácter fundamental de lo sobrenatural. En el ejemplo dado anteriormente sobre la *Caída de la Casa de Usher* vemos cómo el narrador intenta reorganizar los elementos conocidos para cambiar el aspecto y de esta manera manipular su mente hacia el confort; sin embargo, fracasa.

Lo ominoso²⁵ es considerado por Freud como un matiz de lo terrorífico. Este estudio de Freud parte desde los significados lingüísticos. La definición de lo siniestro como lo familiar se basa en el término alemán *Heimlich* que entre las muchas significaciones presentadas en la obra adquiere un significado correspondiente a *lo familiar o doméstico, no lejano*, mientras que *un Heimlich* coincide con *demoniaco u horrendo*:

Por consiguiente, lo *Heimlich* deviene *un Heimlich* (C.F. la cita de Gutzkow: Nosotros lo llamamos *un Heimlich*; ustedes lo llaman *Heimlich*.) En general, quedamos advertidos de que esta palabra *Heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que *un Heimlich* es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo (1919:224)

Freud también hace referencia al concepto proporcionado por Shelling que dicta que *un Heimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. De esta manera se introduce el análisis de lo ominoso hacia el preconscious que genera en

²⁵ *Lo ominoso* (1919) es publicado en otoño de ese año, pero en una carta a Ferenezi el 12 de mayo de 1919 Freud le dice que está reescribiendo un manuscrito que ha encontrado. Se dice que este tema estaba presupuestado por Freud desde el año 1913. Ver (Strachey,1955:315)

el hombre la reminiscencia de eventos pasados.

Para el desarrollo de este tema Freud recurre al cuento *El Hombre de Arena* escrito por E. T. A. Hoffmann que trata de Nathaniel, un hombre que en su infancia es atemorizado por su madre con un ser de características malévolas llamado el hombre de arena, este ser se lleva los ojos de los niños que no obedecen la hora de dormir. El inicio del conflicto interno se da una noche en la que el niño movido por la curiosidad decide asomarse para ver quién es el hombre de arena, a esta aventura que termina en un desmayo y debido al shock de los eventos presenciados no logra atribuírsele una causa fantástica o realista. Tiempo después la prematura muerte del padre de Nathaniel se ve rodeada de características confusas, a pesar de los hechos el niño crece con aparente normalidad hasta que vuelve a encontrarse con El hombre de Arena. En este cuento se trata el tema de lo ominoso a través de la reminiscencia de un evento traumático de la infancia alojado de manera preconscious. La ambigüedad entre los estados infantiles del personaje principal, Nathaniel, nos lleva a pensar que los eventos que ha presenciado se deben a un estado alterado de su mente, por ende, hay sucesos que se encuentran cubiertos con un velo de terror infantil que resurge ante la aparición de rasgos o situaciones que generan *familiaridad*²⁶ con dichos momentos de temor. Se revive de esta manera un trauma, un *Heimlich*, algo que debía permanecer oculto. Lo interesante del aspecto ominoso en el cuento de Hoffman, se debe según Freud a la resolución del carácter fantástico, la ambigüedad desaparece al demostrarse que las familiaridades encontradas por Nathaniel son verdaderas y que se trata de la misma persona, sin embargo, eso no hace que la atmosfera de angustia desaparezca:

En este punto ya no cuenta con ninguna *incertidumbre intelectual*: ahora sabemos que no se nos quiere presentar el producto de la fantasía de un loco, tras el cual, desde nuestra superioridad racionalista, pudiéramos discernir el estado de cosas positivo; y sin embargo... ese esclarecimiento en nada ha reducido la impresión de lo ominoso. Por tanto, la incertidumbre intelectual no nos ayuda a entender ese efecto ominoso. (1919:231)
Son muchos los detalles que introducen aspectos intensos en el cuento de Hoffmann y que

²⁶ Entendemos entonces el interés de Freud por la definición alemana *heimlich* que significa familiar o cercano.

ayudan a la intensión de lo Omiso: el enamoramiento de Nathaniel que le insta a pasar por alto las evidencias físicas del autómata, el empleo del término *ojos* para referirse a los lentes y acentuar así una creencia infantil, el estado distante de la mujer amada, etc. Sin embargo, acogemos solo uno desde su significación de consecuencia vinculado por Freud a la *experiencia psicoanalítica* que establece la búsqueda consciente de las raíces de un temor. De esta manera develaremos la atmósfera de angustia creada por Hoffmann.

Además, el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia por quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración. Y en verdad, la acción del criminal mítico, Edipo, de cegarse a sí mismo no es más que una forma atemperada de la castración, el único castigo que le habría correspondido según la ley del Tali3n. (1919:231)

La relación del miedo a la castración se expande para sembrar temor al relacionar sensaciones inc3modas o angustiosas provenientes de la inseguridad o el repudio de una situación que vincula un miedo con otro, por ende, el temor de la castración no solo ser3 por la ausencia del miembro de reproducci3n, sino que la falta de cualquier parte del cuerpo suscitar3 la misma sensaci3n. Este hilo de miedos tiene su nacimiento en eventos de la niñez, incluso situaciones agradables que han perdido su car3cter fant3stico con la evoluci3n del niño al adulto adquieren significados terroríficos en la mente del adulto.

Según Jentsch en *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) texto abordado por Freud (1919) una de las características de lo ominoso es la relación de similitud entre un objeto inanimado y uno vivo, esta semejanza despierta en el ser humano un temor infantil relacionado con un deseo o una creencia que al considerarse imposible ha perdido validez. Por ejemplo, el deseo de que seres mágicos o muñecas sean reales; al crecer el hombre se da cuenta de que ciertas cosas no pueden ocurrir, pero si en la adultez una de sus certezas intelectuales se ve doblegada a reducirse a un anhelo infantil, se generará una situación de angustia explicada por la reminiscencia de un evento o deseo de la niñez. De esta manera, esa familiaridad mencionada por Freud se tornará demoniaca u horrenda. La aparici3n de un Duende no producir3 temor al

niño porque proviene de un deseo, sin embargo, ante la imposibilidad del suceso adquirida de manera intelectual por el hombre, la aparición de este ser evocará un temor que no está relacionado absolutamente con lo desconocido porque es capaz de identificar y reconocer el tipo de personaje que está presenciando; aun así, ese conocimiento no destruye la sensación de angustia pues relaciona el evento con una intromisión mal sana de la realidad.

Por tanto, también aquí es fácil pesquisar el factor infantil; pero lo notable es que en el caso del Hombre de la Arena está en juego el despertar de una antigua angustia infantil, mientras que en la de la muñeca viva no interviene para nada la angustia puesto que el niño no tuvo miedo a la animación de sus muñecas y hasta quizá la deseó. Entonces, la fuente del sentimiento ominoso no sería aquí una angustia infantil, sino un deseo o aun apenas una creencia infantil. (1919:233)

Otro elemento de lo ominoso en Freud se relaciona con la *compulsión interior de la repetición*. Esta puede presentarse en la cotidianidad y vincula una representación interna de un estado de ánimo deseado de manera inconsciente; puede estar presente en la rutina diaria generando una situación de tedio y angustia aparentemente inexplicable.

La filiación se encuentra en los temores o amores desarrollados en la infancia que mediante la repetición buscan una solución: «También en otra serie de experiencias discernimos sin trabajo que es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la vida de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de casualidad» (1919:237). Se refiere Freud a la repetición por medio de la casualidad de sucesos que debido a su poca probabilidad adquieren un carácter sobrenatural, pero no desconocido.

3. PREDECESORES Y CONTEMPORÁNEOS DE EMILY BRONTË

3.1. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)

En 1763 el rey de Inglaterra Jorge III impuso nuevos tributos al colonizado pueblo norteamericano. Esta situación de flagelos e injusticia les permitió verse como una sola nación y en 1776 después de 13 años de guerra contra los ingleses, los norteamericanos celebraron la declaración de la independencia un 4 de julio. Ese mismo año nace en Königsberg, ciudad de Prusia Oriental²⁷ el escritor, compositor y pintor E. T. A. Hoffmann, tercer hijo del matrimonio entre primos de Christoph Ludwig Hoffmann (1736-1797) y Louise Albertine Doerffer (1748-1796) quienes se separan en 1778 cuando el autor tenía dos años, según José Sánchez López en su introducción realizada a *Los Cuentos de música y músicos de Hoffmann* para la edición del año (2003):

Al separarse sus padres (1778), nuestro autor se va con la madre, que regresa al domicilio materno, donde viven Sophie Louise Doerffer, abuela de Hoffmann; sus tías, Johanna Sophie Doerffer (1745-1803) y Charlotte Wilhelmine, muerta en 1779 a los 24 años, a la que él llama *Tante Fusschen* (<<tía piececitos>>); y su tío Otto Wilhelm Doerffer, jurista y gran amante de la música. Además, en la casa de arriba vive la madre de Zacharias Werner²⁸, que está loca (2003:31)

Este contexto infantil permite entrever algunas de las pasiones adultas de Hoffmann: el interés por la música que desde joven le inculcó su tío Otto; los estudios a Philippe Pinel considerado padre de la psiquiatría francesa quien basó su trabajo en el trato justo de los pacientes con enfermedades mentales. No es en vano que su obra haya sido analizada minuciosamente por psicoanalistas como Sigmund Freud y Jacques Lacan para socializar aspectos erráticos del comportamiento debido a la reminiscencia de traumas ocultos, como se detalló en el capítulo anterior.

A pesar de que en 1770 solo un 15% de la población alemana sabía leer, Hoffmann adquirió

²⁷ El reino de Prusia Oriental se incorporó a la URRSS, que en 1946 le dio el nombre de Kaliningrado. En esta ciudad también nace Immanuel Kant un 22 de abril de 1724.

²⁸ Zacharias Werner era un poeta y dramaturgo alemán.

una temprana fascinación por la literatura. En 1803 cuando inicia su tarea literaria con la publicación de *Ritter Gluck (El Caballero Gluck)*²⁹ (1809), la situación no había cambiado mucho, ese 15% había pasado a 25% y en su mayoría el público lector se dedicaba a los textos bíblicos y religiosos: «Su afición temprana a la lectura le lleva a familiarizarse con diversos autores que ejercerán una decisiva influencia en su obra, tanto alemanes (Schiller, Goethe), como británicos (Swift, Sterne y Shakespeare). Tampoco fue ajeno a Cervantes, especialmente sus *Novelas Ejemplares*» (2003:33).

Según Freud en *Lo Ominoso* (1919), la ausencia del padre afecta el desarrollo afectivo de Hoffmann y este lo refleja en su obra, de esta manera el complejo de castración con el que se describe al personaje principal de *El Hombre de Arena* adquiere un sentimiento de pérdida que va más allá de la ausencia de una parte del cuerpo: «E. T. A. Hoffmann era hijo de un matrimonio desdichado. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su pequeña familia y nunca más volvió a vivir con ella» (1919:33). Su padre fallece un año después que su madre lo cual acrecienta el sentimiento de pérdida. Esta dualidad hace parte de los aspectos psicológicos de la obra:

En efecto, ¿por qué la angustia en torno de los ojos entra aquí en la más íntima relación con la muerte del padre? ¿Por qué el Hombre de la Arena aparece todas las veces como perturbador del amor? Hace que el desdichado estudiante se malquiste con su novia y con el hermano de esta, que es su mejor amigo; aniquila su segundo objeto de amor, la bella muñeca Olimpia, y lo constriñe al suicidio cuando está por consumar una dichosa unión con su Clara, a quien ha recuperado. Estos rasgos del cuento, como otros muchos, parecen caprichosos y carentes de significado si uno desautoriza el nexo de la angustia por los ojos con la castración, pero cobran pleno sentido si se remplace al Hombre de Arena por el padre temido, de quien se espera la castración” (1919:232)

Es claro que Hoffmann utiliza muchas experiencias personales para argumentar sus obras, los acontecimientos de su nacimiento forman parte de la vida de Johannes Kreisler, un

²⁹ La idea de *El caballero Gluck* se la inspiró Johann Rochlitz, editor de *Allgemeine Musikalische Zeitung*, importante publicación de Leipzig. Pero a ello añadió Hoffmann vivencias personales, críticas y admiraciones, entremezclando, como suele ser habitual en él, lo fantástico y lo real, de tal manera que no resulta fácil establecer los límites entre lo uno y lo otro. Parece que lo trabajó entre 1808 y 1809, durante sus estancias en Glogau, Bamberg y Berlín. A principios de este último año se lo envió al editor antes citado, quien, con algunos retoques, aceptados por el autor, lo publicó en la mencionada revista el 15 de febrero de 1809. (2003:48)

personaje que aparece en tres de sus obras; *El Mayorazgo* (1817) está fuertemente marcado por su primer amor Dora Hatt, quien además de ser su primera alumna era una mujer con hijos muchos años mayor que él. Posteriormente, una sátira política hacia militares Prusianos le produjo la destitución de su cargo como asesor de la corte suprema en Posen y el exilio hacia Plock: «Allí conoce a Julius Itzig (Hitzig desde 1809), quien le presta las obras de Calderón de la Barca, traducidas por los hermanos Schlegel, y le familiariza con Tieck, Novalis y Fichte. Este amigo será, además, su primer biógrafo.» (2003:36). De este tiempo surge su primer texto impreso *Escrito de un monje a un amigo de la capital* (1803).

En 1805 una vez estrenada su opereta *Los divertidos músicos callejeros* inspirada en Clemens von Bretano, Hoffmann cambia su tercer nombre, Wilhelm, por Amadeus en honor a Wolfgang Amadeus Mozart, hasta 1813 donde realiza el cambio de manera definitiva. Es tanto su amor por la música que llama Cecilia (1805-1807) a su única hija, en honor a la patrona de la música. Cecilia fallece en Posen. Después de la separación con su esposa y prima... se muda a Berlín donde obtiene algo de tranquilidad dando clases a respetadas mujeres de la sociedad, entre ellas la esposa del cónsul de Estados Unidos.

En Bamberg se enamora de Julia Mark, una de sus estudiantes quien apenas cuenta con 13 años, testigo de esta experiencia es *Noticia del nuevo destino del perro Berganza*. La relación se convirtió en un idilio amoroso que terminó con la separación de los amantes debido al matrimonio de la Joven con otro noble. En 1813 entre divagaciones fantásticas y estudios de psiquiatría publica *Don Juan*³⁰, en este texto considerado autobiográfico y ficcional la relación

³⁰ Se dice incluso que la obra fue inspirada en la relación con su joven discípula Julia Mark «En él se pone de manifiesto la armonía espiritual entre el narrador, entusiasta viajero, y la actriz que representa el papel de doña Ana. Desgraciadamente, esa armonía, de muy corta vida, queda truncada por algo contra lo que el arte nada puede hacer. Dicen que en la relación armónica entre actriz y entusiasta viajero quiso reflejar la armonía de la relación entre él y su discípula Julia Mark, relación que sería rota por las presiones de la familia de ella, a la que obligaron a prometerse y casarse con Grapel. La causante de tal armonía, tanto en un caso como en otro, fue la música. Pero no podemos olvidar que Hoffmann destaca en don Juan lo demoníaco y lo violento»

del arte y la muerte es tal que según José Sánchez puede haber influido en Thomas Mann cuando escribió *Tristán* (2003:50).

Don Juan es llamado con un nombre en español por la ópera de W. A. Mozart *Don Giovanni*. Este mismo año también escribió *La fermata* (*Die Fermate*³¹) en el que habla de su amor por Italia. La guerra entre Prusia y Francia le serviría de inspiración para la creación de *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (*Visión del campo de Batalla en Dresde*).

Una muestra aún más clara del romanticismo en la obra de Hoffmann se encuentra en *El Sanctus* (*Das Sanctus*): es un relato que se sitúa en la edad media, en él se tocan aspectos religiosos y fantásticos que se sumergen en lo misterioso. Para la ubicación de la obra en el contexto medieval se asegura que Hoffmann leyó una obra francesa traducida por Samuel Baur:

De ella toma algunos personajes del relato fundamenta, que se sitúa en España, en la última etapa de la Reconquista. Es una buena muestra del relato dentro del relato, ya que si parte de una curiosa enfermedad que impide actuar a una cantante famosa y real, eso es solo un pretexto. De ahí enlaza para llevarnos al campamento de los Reyes Católicos ante Granada y hacernos asistir a hechos en los que no podía faltar lo maravilloso, lo misterioso, lo fantástico; pero tampoco falta la relación del personaje femenino del relato central con el otro personaje, también femenino, que aparece al principio y que sirve de pretexto. (2003:53)

Hoffmann termina dictando su último escrito *Der Feind* (*El enemigo*) antes de morir en Berlín el 25 de junio de (1822). Este último relato se publicó de manera anónima y en él se destacan aspectos de la infancia de Hoffmann debido a la manifestada relación de afecto que tenía con su tía materna Johanna: «[...] es fácil identificar al protagonista con el autor, al menos en lo que nos dice al principio, y no solo porque la narración aparece en primera persona» (2003:50) recurso muy utilizado por los escritores de literatura fantástica para detallar las sensaciones o atmósferas de incertidumbre: «También se puede establecer una relación real entre la tía del protagonista, que tanto lo valora, y aquella tía de Hoffmann muy querida de él,

³¹ Hoffmann solo tardó un mes en escribir el relato y está inspirado la contemplación de un cuadro pintado por Johann Erdmann Hummel, al que también alude Eichendorff en *Aus dem Leben eines Taugenichts* “La contemplación del cuadro hace que el protagonista recuerde momentos de su vida que tiene que contar detalladamente a su amigo Eduard, intrigado por la relación entre arte y realidad” (2003:52)

Johanna Sophie» (2003:50)

3.2. Edgar Allan Poe (1809-1849)

En 1833 el concurso literario Baltimore Saturday Visitor otorgaría 50 dólares de premio al cuento titulado *Manuscrito Encontrado en una Botella*³² escrito por el joven Edgar Allan Poe, residente de Baltimore nacido el 19 de enero de 1809 en Boston. Este dinero daría a él, a su tía paterna Mr. Clemm y a su joven esposa Virginia, un alivio económico después del abandono total de su protector John Allan Poe, un comerciante adinerado de Richmond. Los desencantos del poeta con su padre adoptivo fueron fuertes y diversos, muchos atribuyen a esta situación emocional los ataques neuróticos de Poe quien le culpaba del fracaso de las empresas destinadas a agradarle.

Desde su infancia fue un ávido lector y aprovechó al máximo la educación privilegiada que recibió. Mrs. Allan inscribió a Poe en la Universidad de Virginia que después tendría que abandonar por deudas, con el propósito de separarlo de Sarah Elmira Royster, mujer a la que amaba y con quien no podría casarse luego de que John Allan se negara a adoptarlo de manera legal. Después de un tiempo de separación con su familia adoptiva, Poe se enlistaría en el ejército donde ascendería hasta el grado de Sargento, una vez terminado el periodo de servicio y viendo John Allan los intentos del joven, éste le inscribiría en la academia de cadetes. Poe aceptó cargando con el temor de que el abandono de su protector le obligara a retirarse nuevamente, cosa que ciertamente ocurrió; en una carta Poe le escribe: *Me enviaste a West Point como un pordiosero*. Los intentos frustrados del joven por mejorar la mala relación con su protector les alejaron hasta la fecha de su muerte. Las experiencias mencionadas se ven marcadas en las primeras líneas del cuento:

De mi país y mi familia poco tengo que contar. El trato injusto y el paso de los años me alejaron del uno y me distanciaron de la otra. Una considerable herencia me permitió recibir una preparación poco común, y la inclinación contemplativa de mi ánimo me facilitó la ordenación metódica de los conocimientos que mis tempranos estudios habían ido acumulando asiduamente. (Poe, 2014:109)

Manuscrito encontrado en una botella es sin duda uno de los cuentos que revelan los aspectos primarios más importantes de la composición de su autor. Además de evidenciar el amor del poeta por el carácter misterioso del mar, se hacen notorios los propósitos ciegos con los que el autor embarca a los lectores; solo el título permite saber de dónde ha salido el cuento,

³² Este cuento es uno de los once primeros escritos por el autor hasta 1833.

el narrador dice escribir un manuscrito, pero el secreto que dice contener o cómo ha llegado este a la botella es algo que el lector debe suponer, además de estar presente en todo el texto la fuerte atmosfera de lógica incertidumbre que da paso al terror fantástico propio de Poe; la estructura del cuento, las insinuaciones y respuestas contradictorias con las que atrapa al lector en la búsqueda de un secreto arrebatado por el final, es un rasgo que se repite con constancia a lo largo de sus historias.

Algunos escritores utilizan la visión de sus propias experiencias para dar vida a posibles realidades; cabe aclarar que no siempre ocurre, pero a veces estas experiencias están tan acomodadas a sus visiones personales que parecen alejarse por completo del acontecimiento original, por ello es conveniente diferenciar entre el autor y su obra a la hora de realizar una catalogación.

De entre todos los autores antiguos y modernos Poe es el que menos nos ha ofrecido de sí mismo en sus obras. Es un verdadero artista. Vio intuitivamente lo que Schiller había expresado con acierto: que lo sombrío, lo angustioso e incluso lo horrible nos seduce con encanto irreversible como si fuera un fenómeno universal de nuestra naturaleza. Poe exploró a través de su recorrido sutil por los abismos de nuestra existencia esta ley psicológica general como jamás había sido auscultada, hasta permanecer incluso en su mismo centro como maestro indiscutible de sus defectos. (Burr, 1852:19-33)

El misterio de Marie Roget de (1842) está basado en el asesinato real de Mary Rogers en el río Hudson, en julio de 1841, mientras que *King Pest de* (1835) se encuentra definido por los horrores de la peste y su cercanía con la enfermedad que acabaría con la vida de su joven esposa Virginia considerada su mayor inspiración. No obstante, narraciones y poemas como *Berenice*, *Annabel Lee*, *Ulalume* y *The Bells* despertaron rivalidad entre sus amigas cercanas y amantes ocasionales al identificarse con el personaje principal. Esto según Felix Martin se debía al papel de amante, poeta y hombre que definía cada faceta de su personalidad. Para Poe Annie Richmond representaba un amor pasional, Mr. Sheldon era un amor de reencontrado, Mrs. Helen Whitman sentía por él una atracción intelectual, mientras que Sarah Royster era el amor que le fue negado en su juventud. A los dos últimos logró arrebatárles promesas de

matrimonio.

Para Virginia fue el amante angustiado; para Mrs. Osgood el amante que sabía que ella permanecía distante e inalcanzable; para otras poetisas, un hombre de dolores que al mismo tiempo reclamaba y rechazaba la intimidad mediante la dignidad melancólica de su compostura. Los papeles que representó para los hombres, el caballero, el caballero sureño, el crítico escéptico y despiadado (Briggs se sintió sobremanera contrariado por el violento egoísmo de sus opiniones), el hombre de letras afincado en el periodismo, eran menos apreciados. La admiración que otros hombres sentían hacía él era casi siempre intelectual; mientras que los sentimientos que despertaba en las mujeres eran de carácter emocional. Decir que representaba estas partes no significa sugerir que las asumía deliberadamente. La naturaleza de Poe era histriónica y sería ocioso preguntarse qué tipo de realidad subyacía bajo las máscaras que adoptaba. La realidad se componía de todas las partes que representaba. (Symons, 1978:105)

Sin embargo, cada aspecto de la mujer narrada por Poe en sus cuentos evoca a su esposa

Virginia, su fragilidad y cercanía con la muerte, el estado de su perfecta blancura³³ que contemplaba perdido en los infinitos mundos del miedo y la nostalgia, sabía que sin importar lo que hiciera ella moriría y lo dejaría solo. Prueba de esto es que sus ataques y su condición de psicopatía empeoraron tras la muerte de Virginia³⁴ y una vez en su ausencia solo escribió dos cuentos más.

No procedía de Eros... Sin embargo, nos conocimos y el destino nos unió ante el altar, y nunca hablé de pasión, ni pensé en el amor. Ella, no obstante, huyó de la sociedad y, apegándose tan sólo a mí, me hizo feliz. Es una felicidad maravillosa, es una felicidad soñar. (Poe, 1984:282-283)³⁵

Los escritos de Poe están cargados de un análisis filosófico que discute con la fantasía mientras la normaliza para razonar las acciones desesperadas de sus protagonistas a través de una metáfora obsesiva; los bellos dientes de *Berenice* (1835) que acechan y se ríen debajo de la

³³ . La Tuberculosis, en su etapa terminal, alarga las pestañas, afina las facciones y vuelve la piel de una suavidad y palidez sobrenatural, que es conocida en los textos como "belleza alabastrina"

³⁴ Virginia Clemm Poe murió de Tuberculosis, la misma enfermedad que acabo con la vida la madre de Edgar Allan Poe. Por esa época a los enfermos de Tuberculosis se les decía "muertos en vida" (Rigal, 1998:36). L

³⁵ Fragmento tomado de *Morella en cuentos de Edgar Allan Poe, Vol I*, traducción de Julio Cortazar quien además escribe: "La hipótesis más sentada parece ser la de que Poe se casó con Virginia para protegerse en su relación con otras mujeres y mantenerlas en el plano de la amistad. Lo probaría el hecho de que sólo después de la muerte de "Sis" (se refiere a Virginia) sus amores adquirieron nuevamente un carácter apasionado, aunque siempre ambiguo. ¿Pero de que se protegía Edgar? Aquí es donde se abren las compuertas y empieza a correr la tinta. No hagamos nosotros de afluente. Lo único verosímil es suponer una inhibición sexual de carácter psíquico, que obligaba a Poe a sublimar sus pasiones en un plano de ensueño e ideal, pero que a la vez lo atormentaba al punto de exigirse por lo menos una fachada de normalidad, provista en este caso por su casamiento con Virginia. Se ha hablado de sadismo, de atractivo malsano hacía una mujer impúber o apenas núbil. El tema da para infinitas variaciones (Cortázar, 1970:27-28)

mortaja convirtiéndose en una necesidad que acaba con su mente:

Pero en la desordenada cámara de mi cerebro, ¡ay! no había salido, y no se podía alejar, el blanco y horrible espectro de los dientes. No existió en los dientes ni una sombra en su esmalte, ni una mella en sus bordes que en ese momento de su sonrisa dejara de grabarse en mi memoria. Los veía *ahora* incluso más claramente que los había visto *entonces*. ¡Los dientes! ¡Los dientes! Estaban aquí, y allí y en todas partes, visibles y palpables ante mí, largos, delgados y excesivamente blancos, con los pálidos labios contorsionándose alrededor de ellos, como en el justo instante de su primitivo desarrollo. Entonces llegó la furia plena de mi monomanía, y yo luchaba en vano contra su influencia extraña e irresistible. (Poe, 2014:127)
En *El gato negro* de (1843) el narrador justifica las acciones desesperadas de su carácter

volátil refugiándose en la perversidad que considera como un sentimiento innato y primitivo que le ha acompañado desde siempre no solo a él, sino a toda la humanidad:

Y entonces se presentó, como para mi derrota final e irrevocable, el espíritu de la PERVERSIDAD. La filosofía no tiene en cuenta a este espíritu. Sin embargo, estoy tan seguro de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano..., una de las facultades o sentimientos primarios indivisibles, que dirigen el carácter del hombre. ¿quién no se ha encontrado cien veces cometiendo una acción malvada o tonta por la simple razón de que sabe que no *debía* cometerla? ¿no tenemos una tendencia permanente, en contra de nuestro buen sentido, a transgredir o que constituye *la ley*, simplemente por el hecho de serlo? Este espíritu de la perversidad, como he dicho, causo mi derrota final. Era aquel insondable anhelo que tenía el alma de acosarse, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por el mal mismo, lo que me empujó a continuar y finalmente a consumir el agravio que había infligido al inocente animal. (Poe, 2014:299-300)
Mientras que en *El corazón delator* de (1843) las primeras líneas se convierten en una bella

sátira a la cordura:

¡Es verdad! Nervioso, muy nervioso, lo he sido y lo soy; pero ¿por qué *dirán* que estoy loco? El mal ha agudizado mis sentidos, no los ha destruido ni los ha entorpecido. Sobre todo, tenía un oído muy fino. Oía todas las cosas del cielo y de la tierra, además muchas del infierno. Así que ¿cómo voy a estar loco? Atiendan y observan con qué cordura, con qué tranquilidad les puedo contar toda la historia. (Poe, 2014:251)

Los asuntos de la mente siempre despertaron gran interés en Poe y son parte fundamental, como ya lo habíamos señalado, de la personalidad de sus personajes. Los grandes amores de Poe eran su esposa Virginia y la poesía: «*The Oval Portrait*, nos lleva inevitablemente a pensar en la esposa del artista: ella no odiaba el Arte que era, sin embargo, más que su rival, y el sentimiento de culpabilidad de Poe no está ausente de este cuento». (Walter, 1991:242)

Si bien las narraciones de Poe son consideradas invaluable, sus poemas despiertan diversos sentimientos entre la perfección por la aspiración de la forma pura con la que se identificaron

los simbolistas franceses en su *The Philosophy of Composition*, hasta la denominada sobrevaloración poética calificada por W. Whitman, Richard Wilbur, T.S. Eliot, Yvor Winters «en cada página de su poesía nos encontramos asombrosas puerilidades... es improbable que el curso de la literatura romántica hubiese sido muy distinto, salvo tal vez en América, si Poe no hubiera nacido». Harold Bloom «ningún lector que se interese profundamente por la mejor poesía escrita en inglés puede prestar gran atención a la de Poe» Henry James y Aldous Huxley «¿Fue Edgar Allan Poe un gran poeta? Con toda certeza, jamás se le ocurriría a ningún crítico de habla inglesa afirmar tal cosa» entre otros. (Poe, 2014: 14)

Shoshana Felman atribuye a la *enigmática genialidad* de la esencia poética de Poe a observaciones tan contrarias como las manifestadas a un «efecto poético realmente poderoso irresistible y, al mismo tiempo, provoca la oposición más visceral e imaginable³⁶». Poe persiguió a la poesía durante toda su vida, enfrentándose desde sus años tempranos a los deseos de su protector para alcanzar el título de poeta, sin embargo, es claramente reconocido por su obra narrativa.

³⁶ Shoshana Felman, *Edgar Allan Poe: Modern Critical views*, pág 120.

3.3. Howard Phillips Lovecraft (1890-1937)

Lovecraft nació en Providence, estado de Rhode Island, Estados Unidos, el 20 de agosto de 1890. Rhode Island pertenece a los estados que forman parte de la denominada Nueva Inglaterra donde se produjeron las primeras obras de literatura y filosofía estadounidense al igual que la gratuidad educativa.

Providence es la ciudad más poblada de Rhode Island, fue la primera en abogar por la libertad de culto cuando aún era colonia de Gran Bretaña, se caracterizó por sus propuestas liberales y fue parte importante de la independencia de los Estados Unidos. Es una ciudad antigua, de paisajes góticos y un clima frío que desde 1652 controlaba entre el 60% y 90% del comercio de esclavos en Norteamérica, actividad que continuó incluso años después de la Independencia.

En la conocida Nueva Inglaterra en el estado de Massachusetts se producen los famosos juicios de Salem de 1692 a 1693, donde la histeria colectiva se apoderó de los habitantes que, movidos seguramente por otros intereses particulares de los cuales es capaz la maldad del hombre, acusaron de brujería a cerca de 150 personas. La mayoría de ellas fue torturada por la inquisición, otros fallecieron en prisión y los que llegaron a juicio fueron acusados por empirismo sin garantías de ningún tipo terminando en la horca.

Respecto a estos acontecimientos Lovecraft en *Supernatural in Horror in Literature* (1927) atribuye la demencia de las acusaciones a las leyendas orientales y los ritos de prosperidad realizados por los indígenas: «Este Culto se convirtió en el manantial de un riquísimo acervo de leyendas mágicas, y además dio impulso a la demencial persecución de las hechiceras cuyo resultado en Norteamérica fue el famoso caso de las brujas de Salem» (1927:11). Esto es solo una muestra de los aspectos que llevaron a Lovecraft a manifestar que el hombre teme a lo desconocido y lo consume un infinito deseo capaz de precipitarle sobre los abismos en busca de

respuestas:

Lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros primitivos antecesores en una fuente ominosa y omnipotente de castigos y favores que se dispensaban a la humanidad por motivos tan inescrutables como absolutamente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que todos los humanos no tenían parte alguna (Lovecraft, 1927:6)

Lovecraft fue hijo de Winfield Scott Lovecraft (1853-1898) quien murió internado en un hospital psiquiátrico a los 46 años por consecuencia de una neuro sífilis. A pesar de que el autor tenía 8 años, el lazo paterno se había roto cinco años antes; fue criado por su madre Sarah Susan Phillips, su abuelo materno Whipple Van Burren Phillips y sus tías Lilian Delora Phillips y Annie Emeline Phillips. «Los Phillips eran lo más cercano a lo que se puede llamar nobleza de Nueva Inglaterra, aunque venidos a menos, y su genealogía y su orgullo llegaba hasta los primeros colonos ingleses»³⁷ Los Phillips formaban parte del pequeño porcentaje de blancos que eran aptos para votar en las primeras contiendas que se realizaron en Estados Unidos.

La sobreprotección de su madre y sus tías le convirtieron en un hombre retraído y solitario, muy enfermizo y de carácter débil. Lovecraft se educó en casa debido a su estado enfermizo, desde niño sufría pesadillas que tendían a empeorar su condición, sin embargo, era un osado lector de terror, género favorito de su abuelo quien se encargaba de contarle historias salidas de su imaginación para alimentar los instintos creativos del niño. Según Francesc Il Cardona en la introducción realizada a los *Mitos de Cthulhu*, bilingüe (2018), el pequeño Lovecraft de cinco años se declara ateo después de leer una versión para niños de la *Ilíada*, obra que obtiene en la biblioteca de su abuelo. Este periodo fue productivo para el joven escritor que soñaba con estudiar astronomía, sin embargo, la muerte de su abuelo materno dejó desprotegida al resto de su familia quienes tuvieron que vender la casa familiar y mudarse a los suburbios para pagar deudas. En este tiempo la influencia del escritor se ve marcada por los rasgos de la teoría narrativa de Poe quien lo distrae de sus ideas de suicidio (2018:16) A esta primera etapa de

³⁷Tomado de *H.P. Lovecraft obras selectas* (2018), introducción de Javier Blanco Urgoiti pág. 7

creación se le denomina Etapa Gótica y va desde 1905 hasta 1920.

De los 19 a los 24 años vivió prácticamente recluso en su nueva, en su mayor parte en la cama, leyendo sin tregua y escribiendo miles de versos. A partir de 1914 empezó a publicar una columna astronómica mensual en el *Providence Evening New* y en el *Gazette News* de Asheville, en Carolina del Norte, que le abrieron las puertas del periodismo aficionado, única salida económica (muy precaria) a su situación personal. De este modo, conoció a una pléyade de escritores (la mayoría por correspondencia) que compartían su gusto por los horrores y abominaciones, aunque su auténtico maestro fuera Edgar Allan Poe, con quien se le han establecido paralelismos con su vida y obra (2018:12)

En 1924, tres años después de la muerte de su madre, HP se casa con Sarah Green³⁸, una mujer judía de semblante fuerte y dominante. En ese entonces Lovecraft se encontraba en su denominada etapa Onírica e intentaba vivir de la literatura por lo que no le era fácil conservar un trabajo, hecho que con el tiempo acarreó diversas dificultades económicas que llevaron a la ruptura de su unión marital dos años después.

El tiempo aparecía en la mente de Lovecraft como la cosa más profunda, dramática, espantosa y terrible del universo. Deseaba evitar los estragos del tiempo creando ciudades intemporales donde no se produjeran cambios, por eso apeló a los *sueños*. Pero su intento de lograrlo resulta en la mayoría de los casos baldío, produciéndose la victoria de aquel, descubriendo que muchos de sus protagonistas están emparentados genéticamente con antepasados monstruosos que se alimentan de ellos (2018:14)

Esta etapa de creación Onírica va desde 1920 hasta 1927 y se encuentra influenciada por la obra de Lord Dunsany³⁹ «Inventor de una nueva mitología y de un sorprendente Folklore, Lord Dunsany está firmemente dedicado a un extraño mundo de belleza y fealdad diurno. Su punto de vista es el más genuinamente cósmico de la literatura de cualquier período» (1999:84). También se acrecienta su poco agrado hacia las personas de otras etnias y su xenofobia debido a que la mayoría de ellos obtenía los trabajos que le eran negados, situación que lo obligó a regresar a Rhode Island.

En 1927 Lovecraft regresa a su conocida Providence, exhausto por la vida de la ciudad y los vanos esfuerzos para vivir de su arte se aloja en casa de una de sus tías donde recae nuevamente

³⁸ Este matrimonio se da por la iglesia, no porque Lovecraft se cansara de su ateísmo o por petición de su futura esposa, sino porque dicha iglesia era una joya arquitectónica que databa de 1776.

³⁹ Su mentor literario fue W.B. Yeats quien también le instó a la creación de obras teatrales que fueron muy famosas en Estados Unidos. *La admiración de Lovecraft se acrecentó cuando fortuitamente encontró entre sus ancestros un rasgo de parentesco con él* (mitos de Cthulhu bilingüe, Pag 12)

en los paseos nocturnos y el estado de aislamiento.

En este estado de reclusión se dan sus mejores creaciones, sus cuentos son publicados en *Weir Tales (Cuentos Extraños)*. Empieza la etapa de Cthulhu (1927-1937):

De esta época, son sus mejores obras: *La llamada de Cthulhu*, *En las montañas de la locura*, *El caso de Charles Dexter Ward*, todos ellos publicados en la revista “Weird tales” (cuentos extraños) donde conoció a todos los autores de relatos de terror que, apasionados por la imaginación de Lovecraft, crearon el círculo que lleva su nombre y acrecentaron la mitología lovecraftiana (Lovecraft, 2018:9)

Este círculo tomaba elementos prestados de las historias de Lovecraft, con consentimiento del autor, para el desarrollo de sus propias historias. Incluso en la actualidad vemos que elementos de su creación son utilizados constantemente, un ejemplo notorio del cine es el Asilo Arkham, este lugar donde se recluyen los villanos de ciudad Gótica tiene el mismo nombre de una ciudad ficticia donde transcurren algunas narraciones de Lovecraft, una de ellas es *El color que cayó del cielo* (1927) que forma parte de *Los mitos de Cthulhu*.

Al Oeste de Arkham las colinas se yerguen silvestres, y hay valles con densos bosques en los cuales nunca ha resonado jamás el ruido de un hacha. Hay angostas y oscuras cañadas donde los árboles se inclinan fantásticamente, y donde discurren estrechos arroyuelos a los que jamás ha llegado el reflejo de la luz del sol (1927:1)

HP nunca vio sus relatos en un libro, los editores⁴⁰ de su tiempo se negaban a publicar sus cuentos porque eran extensos y estaban interesados en una narrativa más breve; sin embargo, después de su muerte un grupo de amigos creó la Editorial Arkhan House, haciendo que las historias de Lovecraft llegasen a muchos fanáticos del género e inspirando a miles de escritores en todo el mundo, entre ellos se encuentra Stephen King,

H. P. Lovecraft muere el 15 de marzo de 1937 en su amada Providence a causa de un cáncer intestinal, los últimos años de su vida los pasó editando cuentos y sirviendo de editor fantasma para publicaciones de otros autores. Su vida sumida en el misterio gozoso de su infancia, lo despertó en la miseria de la adolescencia hacia un mundo que admiraba su imaginación, pero

⁴⁰ “Como tantas veces sucedería, Lovecraft fue explotado vilmente por sus editores, la mayor suma que consiguió por uno de sus relatos fueron 240 dólares (claro que de la época), y fue por *El horror de Dunwich*” (mitos de Cthulhu bilingüe 2018:18)

que no estaba dispuesto a pagársela bien.

A pesar de las variadas críticas que ha enfrentado su obra, Lovecraft es sin duda el mayor exponente de un tipo desarrollado de terror, el terror materialista que basa su atmósfera en eventos de carácter distintos a lo mágico y lo religioso, las narraciones episcopales de monstruos sobrenaturales como hombres lobos o vampiros, quedan relegados ante el fascinante y aterrador mundo de Cthulhu, esas criaturas que no temen a crucifijos porque su origen no está dado por nada que conozca el hombre y por lo tanto, cuando regresen de las profundidades de la tierra nada podrá detenerlos.

3.4. El contexto de la mente simbolista.

Hablar del simbolismo como un movimiento más allá de la época, indica que deben establecerse no solo las características que lo permearon, sino la influencia del contexto en cada uno de sus representantes. ¿Qué pasaba en el mundo para que mentes como las de Hoffmann, Poe, Lovecraft, Baudelaire y Emily Brontë encontraran en el arte la necesidad de la misma metáfora? La constante ansia del hombre por apropiarse de lo que le rodea le permitió encontrar en el mundo signos sensibles⁴¹ para representar las ideas que, según John Locke, se encuentran ancladas en su pecho y por poseer un carácter interno y privado no pueden manifestarse por sí solas, por lo que, *la idea* es la representación pura del *pensamiento*.

Ciertamente la guerra civil, los impactos de la ilustración y el anhelo general de un nuevo rumbo literario influyeron de manera directa en el trabajo poético y literario de muchos autores. Sin embargo, el romanticismo tardío al que pertenece Hoffmann y la mayoría de los escritores que trataremos para abordar el contexto simbolista se caracterizan por su carácter oculto, misterioso y siniestro, además de una explícita relación con la música y la poesía.

De la época del llamado período artístico es también el Romanticismo, caracterizado por su espíritu renovador, su admiración por la Edad Media y la importancia que concede a los sentimientos. Su florecimiento no se limita a una ciudad o centro, sino que se dan diferentes círculos en numerosas ciudades y son muchos los autores considerados románticos. Entre otros caracteres comunes, los románticos comparten su admiración por la mitología, aprecio de lo inconsciente o irracional y valoración de lo popular, tanto como leyendas y cuentos. Y sobre todo un afán de libertad para el individuo, pero especialmente para el artista, cuya fantasía no se verá sometida a ninguna norma ni regla (Sánchez, 2003:24)

El ensayo de Johann Christoph Gottsched sobre la creación de un arte poética para los alemanes, renovó el teatro popular alemán al difundir el pensamiento ilustrado que tenía como base obras inglesas y francesas, este *normativismo neoclasicista* influenciado por Horacio y Boleau dio como resultado la creación de personajes cuyo carácter y comportamiento se basaba en la clase burguesa de Inglaterra y Francia. Sorprendentemente los autores nacionalistas

⁴¹ La teoría ideacional del significado de John Locke se refiere a la *palabra* cuando habla de signos sensibles.

mostraron su descontento con las normas estéticas y de composición que pretendía establecer Gottsched: Lessing reprocha a estos dramaturgos la excesiva dependencia de los teatros extranjeros y defiende la creación de un teatro nacional alemán (2003:19). Finalmente, en 1774 se da por iniciada la literatura de personajes alemanes con la publicación de *Leiden des jungen Werthers* (*Desventuras del joven Werther*) escrita por Goethe. Pero este trabajo no llegó solo.

“[...] *Minna von Barnhelm* (1767), *Emilia Galotti* (1772) y *Natthan der Weise* (*Natan el sabio*), 1779. También hay que contar en esa línea de crítica social a Schiller: *Die Rauber* (*los bandidos*), 1781, *Kabale und Liebe* (*Intriga y amor*), 1784; Goethe: *Gotz von Berlichingen* (1771-1773). Pero sobretodo a Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), autor de *Der Hofmeister* (*El preceptor*), 1774, y *Die Soldaten* (*Los soldados*), 1776, que es quien se atreve a rebelarse contra las rígidas normas establecidas por Gottsched, mezclando lo trágico con lo cómico, lo serio con lo satírico. También reaccionaron contra las normas que pretendía establecer Gottsched, el suizo Jakob Bodmer (1698-1783) y los hermanos Johann Elias (1719-1749) y Johann Adolf Schlegel (1721-1793)” (2003:20)

Mientras que los franceses avanzaban al interior de las provincias obligando a los autores a mudarse de ciudad, el arte buscaba una manera de desprenderse de las características de la literatura inglesa y francesa que por tanto tiempo había acompañado a los personajes principales de los escritores alemanes.

La revolución francesa⁴² tuvo fuertes repercusiones en la literatura alemana: la clásica representada por Goethe y Schiller; la romántica de los hermanos Schegel y Novalis, ambos grupos contrarios a la Revolución y a la literatura ilustrada. En medio de esta contrariedad, Alemania vio florecer un grupo de escritores llamados jacobinos que, por su similitud con los revolucionarios de posturas radicales fecundarían cambios importantes en la literatura y en la vida de Alemania.

El sentimiento popular es un aspecto característico en este grupo fuertemente relacionado con las ideologías políticas y religiosas que dieron origen a la literatura de viajes, la novela satírica y política. Entre los Jacobinos más reconocidos se encuentran Hoffmann, Foster (1754-

⁴² Los aspectos más importantes de la Alemania de 1776 a 1822 son: 1) *La Alemania antes de la Revolución francesa*, 2) *Alemania durante dicha Revolución y en la época napoleónica*, 3) *Alemania después del Congreso de Viena*.

1794), Hölderlin y Daniel Defoe, entre otros.

La ocupación francesa y los movimientos políticos alemanes que instaban al amor patriótico, influenciaron la literatura alemana de la época de Hoffmann, donde también se renovaron los clásicos infantiles y las leyendas alemanas, entre ellas las incluidas por los Hermanos Grimm, muestra importante de la literatura fantástica. Tal fue la afectación de la guerra en los artistas que, incluso Goethe siendo el alemán más popular de ese entonces se enlistó como soldado en 1792; por su parte Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) escritor de *Guillermo Tell* (1804) también expresó su descontento y preocupación política en su obra:

Hubo además otras mujeres relacionadas con grandes escritores, pero esa relación no las favoreció y se vieron obligadas a permanecer en la sombra, limitándose a ser colaboradoras o a publicar sus obras bajo pseudónimo. De entre ellas debemos citar a Dorothea Veit (1763-1839), hija de Moses Mendelssohn y casada con Friedrich Schlegel, autora de la novela *Florentin* (1801); Sophie Mereau (1770-1806), casada durante algún tiempo con Schiller; Caroline von Gunderode (1780-1806), poetisa a quien se debe *Gedichte und phantasien* (*Poemas y fantasías*), 1804, y *Poetische Fragmente* (*Fragmentos poéticos*), 1805. (2003: 26)

Hoffman tenía un especial interés por el tema de la alucinación o la falta de identidad, el cual trata en su novela *Peter Schemihls Wundersame Geschichte* (*La historia maravillosa de Schlemihl*). El periodo artístico en Alemania se debate entre el romanticismo y el clasicismo. La fuerte impresión de la naturaleza en la literatura alemana resurge las fábulas y cuentos infantiles de carácter fantásticos que se desarrollan en las leyendas urbanas del país. Novelas como las realizadas por Novalis, pseudónimo de Friedrich von Hardenberg y Heninrich von Ofterdingen muestran la naturaleza romántica de la Alemania de 1800, y *Deutsche Sagen* (*Leyendas alemanas* 1816), de los hermanos Grimm el contenido fantástico del frío Berlín.

El periodo artístico de Alemania va desde la Revolución francesa en 1789 hasta la muerte de Goethe 1832. Se debate entre el romanticismo y el clasicismo.

Hoffmann vivió las repercusiones de la guerra, mientras que Poe nació en un país considerado libre que irónicamente se debatía entre el esclavismo y la abolición. A pesar de haber nacido en Boston, la crianza y la mayor parte de la vida de Poe se desarrollaron en el Sur

del país donde los cantares de las nanas negras y las historias africanas sobre cementerios se fusionaron con su temprana lectura de Shakespeare. Su amor por los misterios del mar vendría de las historias que contaban los marinos a John Allan cuando iban a su despacho a comerciar mientras el niño se deleitaba con las revistas de la época en las que el estilo gótico se desvanecía lentamente abrazado al romanticismo:

Uno de los renglones lo constituía la representación de revistas británicas, y en las oficinas de Ellis & Allan e niño se inclinó desde temprano sobre los magazines trimestrales escoceses e ingleses y trabó relación con un mundo erudito y pedante, <<gótico>> y novelesco, crítico y difamatorio donde los restos del ingenio del siglo XVIII se mezclaban con el romanticismo en plena eclosión, donde las sombras de Johnson, Addison y Pope cedían lentamente a la fulgurante presencia de Byron, la poesía de Wordsworth y las novelas y cuentos de terror.

Mucho de la debatida cultura de Poe salió de aquellas tempranas lecturas. (Cortázar, 1956:5)⁴³ Es sabido también que fue por medio de una revista que Poe conoció Hoffmann y al igual que en Alemania, el Romanticismo despertó en Estados Unidos un sentido de apropiación y amor nacional con la diferencia de que el folklore del que se valió Alemania para sostenerse culturalmente, no era permitido para los americanos porque las leyendas y tradiciones pertenecían a los indios contra los que combatían. Además de eso, los estadounidenses debían reestablecer su cultura lejos del yugo británico; sin embargo, la novela gótica llegó a ellos de manera influenciadora y las corrientes europeas permeaban los escritores:

La existencia de un movimiento romántico en Norteamérica ha sido ampliamente discutida. Dentro de las diferencias que presenta la literatura en los Estados Unidos de aquella época, hay que destacar también muchos elementos a favor de la consideración de que hubo un movimiento romántico. El romanticismo inglés tendía a la fantasía y la recuperación, idealizada, de elementos de la época feudal. El francés, por su parte, tenía una clara vocación intelectual, con ciertos elementos revolucionarios. Los alemanes se dedicaron con pasión a la recuperación de su folklore y a la creación, mediante la cultura, de una realidad nacional. El romanticismo en los Estados Unidos tenía con todo ello una serie de problemas: las leyendas propias de su tierra eran las de los indios, a quienes estaban combatiendo. Su cultura de origen era la de las potencias coloniales contra las cuales luchaban, pero es esta lucha, junto con la declaración de independencia, la que construye el nacionalismo en los Estados Unidos, nacionalismo que es propio del movimiento romántico. (Cortázar, 1956:7)

La Ilustración fue un movimiento europeo que estuvo presente desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII, invitaba al humanismo razonando los conocimientos intelectuales del hombre

⁴³ Tomado del prefacio para *Edgar Allan Poe: Cuentos completos (2016)*

exigiéndole tomar postura sobre su situación como individuo, fue así como favoreció en Inglaterra la revolución del parlamentarismo en 1668, que pretendía derrocar el poder de los absolutistas y feudales acusándoles de fomentar la ignorancia del pueblo para su beneficio, por otra parte en Francia el siglo de las luces también se vio beneficiado por dicho movimiento que incitaba a la necesidad del saber y dominio individual de la libertad. Uno de los mayores exponentes de esta postura es I. Kant quien postulo la pregunta: *¿Qué es la ilustración?* Ya se evidenciaría el idealismo alemán en las posturas del romanticismo gótico que buscaban la libertad del hombre sobrecogido al espíritu de la naturaleza, enigmático y lleno de figuras que rondan los bosques, las montañas enfiladas, los ríos congelados y los páramos habitados por cabañas en madera de la vieja Inglaterra que describió alguna vez Nathaniel Hawthorne.

Tenemos en lo anterior un contexto de guerra que despertaría en los autores la necesidad de soberanía sobre su tierra y su arte; Alemania se enfocaría en su cultura tradicional y fantástica contraria a la ilustración, mientras que Francia desataría la revolución francesa por las libertades; Inglaterra sería la romántica tierra vieja donde la naturaleza del artista romántico hace una segunda casa para el arte influenciado por sus páramos y su aridez fría; Estados Unidos emprendería su camino de producción, los primeros rieles y los viajes en globo serían presenciados por Poe, la libertad de culto y la esclavitud justificada por la superioridad de las razas vería nacer el pensamiento de Lovecraft y su terror materialista

Todos estos acontecimientos más allá de la época tienen en común los rasgos psicopatológicos de seres sensibles y melancólicos de gran inteligencia capaces de proceder por un deseo superior e inexplicable que les consume inclinando los actos más desgarradores, crueles y absurdos de los que es cómplice la imaginación del más retraído, nos orilla a pensar en las concepciones de mundo que sirvieron a la creación de historias tan crudas; autores como Poe, Rimbaud, Emily Brontë, Verlaine, Baudelaire, Ann Radcliffe e incluso los

inigualables Hoffman y Lovecraft sin distinción de época, demostrando que la metáfora del simbolismo abarca la estética de la fantasía y la forma de la belleza sobrenatural sumergida en el sueño de la sugerencia; comportamientos analíticos presos de una filosofía digna de ser reconocida, pero que cede a los abismos insondables de la mente del hombre.

4. EL BORRASCOSO MUNDO DE EMILY BRONTË

Emily Jane Brontë nació el 30 de julio de 1818 en Thornton⁴⁴, Yorkshire. Fue la quinta hija del matrimonio entre el irlandés Patrick Brontë⁴⁵ y Maria Branwell proveniente de Penzance, una provincia costera al sur de Inglaterra. En 1821 poco después de que la familia se mudara a Haworth donde el Sr Brontë había aceptado el puesto de clérigo parroquial, su esposa muere a causa de un cáncer que la consumió durante siete meses, dejando a sus hijos un legado de libros húmedos con olor a mar.

Como lo expresa Laura Ramos en su amplio estudio sobre los Brontë *Infernales. La hermandad Brontë: Charlotte, Emily, Anne y Branwell* (2018) la educación de las niñas despertaba gran preocupación en el Sr Brontë, por eso, contrario a lo que se ha llegado asegurar acerca de su preferencia en la educación de Branwell su único varón, el reverendo envió a las niñas a una escuela mantenida con donaciones, donde la cuota le permitía enviarlas a todas, mientras que a Branwell lo educó en casa y no en un instituto como era costumbre para los hombres de ese tiempo.

[...] como que el único hijo varón se preparara para obtener una beca en la Universidad, como lo había hecho él. En cualquier caso, era necesario proporcionarles una educación, y si bien el señor Brontë, vehemente conocedor de los clásicos, podía impartir una excelente instrucción a Branwell apta para aspirar a Cambridge u Oxford, las niñas necesitaban adquirir modales un poco menos toscos [...] Las habilidades en las labores de aguja, dibujo y piano francés, sólo podían ser transmitidas por una dama y esto era una certeza para el clérigo.

Los empleos apropiados para la clase trabajadora –costureras, niñeras, doncellas, cocineras o empleadas de tienda- no eran contemplados por el señor Brontë. (Ramos, 2018)

La visión de Charlotte Brontë, tercera hija del matrimonio, sobre sus meses en el instituto quedó expuesta en *Jane Eyre*, novela publicada en 1847.

Sería una villanía decir que los acontecimientos que ocurrieron al interior del instituto eran

⁴⁴ El reverendo Patrik solía hablar de los cinco años que la familia vivió en Thornton como los mejores de su vida, pero lamentablemente no consiguió la financiación de una casa para la familia por lo que aceptó mudarse donde la parroquia le ofreciera hospedaje. Lo anterior aparece en el prólogo de *Infernales. La hermandad Brontë: Charlotte, Emily, Anne y Branwell* (2018) de Laura Ramos.

⁴⁵ Primero de 10 hijos de padres iletrados, estudio en el College Saint John's de la Universidad de Cambridge donde le fue permitido estudiar por su sobresaliente desempeño intelectual, pero a cambio realizaba las funciones de un *sizar* (sirviente de estudiantes más adinerados)

satisfactorios para el párroco o producto de una planeación y no la inexperiencia de un padre en la educación de sus hijas como se ha sugerido en algunas biografías, hecho que también destaca Walter Sparkie en *Las Hermanas Brontë: Con ocasión del centenario de la muerte de Ana Brontë* (1949) quien refiere: «[...] pues no cabe duda que este padre, cuya personalidad ha sido maltratada por los primeros biógrafos, tenía arraigada la ascendencia irlandesa» (48-49).

Deborah Lutz en su libro *El gabinete de las hermanas Brontë: Nueve objetos que marcaron sus vidas* (2017) establece el orden de los sucesos:

Maria y Elizabeth⁴⁶, que por ser las mayores se habían convertido en figuras maternas para las más pequeñas después de perder a su madre, ingresaron en la institución en julio de 1824. Charlotte las siguió en agosto, Emily en noviembre. [...] Tanto Maria como Elizabeth contrajeron la tisis. Maria, de once años, regresó enferma a casa en febrero de 1825. Cuando falleció en mayo, sus hermanas continuaban en el colegio. Unas semanas después de su muerte, Elizabeth, que entonces tenía diez años, regresó a casa víctima de la misma enfermedad.

Hicieron volver a Charlotte y Emily en junio, a tiempo para ver morir a su hermana. (2017:19) Sr Brontë era un hombre cuya mesada no alcanzaba para mantener a su familia y a quien el trabajo se le había multiplicado debido a la educación personal de seis hijos. Su esposa Maria no solo era la dama de una familia acomodada con los conocimientos necesarios para llevar a cabo la educación de cualquier joven de clase alta, sino que recibía una herencia de 50 libras al año, las cuales dejaron de llegar a la familia después de su muerte. Patrik no podía descuidar sus labores en la parroquia porque además de ser el único ingreso de la familia, les proveía el lugar donde vivían: una casa parroquial en la cima de una colina entre el cementerio y la iglesia del pueblo.

La rectoría donde vivían los Brontë ha sido descrita como un lugar pequeño y tosco donde el cementerio y la iglesia se fundían en un solo paisaje a través de las montañas: «Por mi parte, no olvidaré nunca la primera peregrinación que hice hace muchos años a la Rectoría de Haworth

⁴⁶“ Parece que Maria Brontë era una niña precoz e intelectual –Charlotte la llevaría a la ficción como Hellen en la escuela Lowood de *Jane Eyre*-, y no es difícil imaginar que se volcara en la escritura y las manualidades, incluso que enseñara a sus hermanos menores”(Lutz, 2017:31) Maria Branwell, la madre de las Brontë, deseaba ser escritora y compuso varias poesías y una novela que quedó inédita; Maria, la hija mayor de los Brontë, fue quien más compartió con su madre antes de su fallecimiento.

en un día de lluvia y tormenta y la sensación que experimenté de tristeza y lóbreguez en esta casa de duendes rodeada de tumbas» (Starkie, 1949:48); sin embargo, Ramos (2018) la describe de otra manera:

Después de tantos inconvenientes, Patrick debe de haber mostrado orgulloso a Maria la enorme rectoría de dos plantas, mucho más grande y confortable que las viviendas que habían ocupado antes. La puerta del frente se abría a un hall con una sala hacia la izquierda y otra, que él usaría como escritorio, a la derecha. Detrás del escritorio estaba la cocina, con una gran mesa junto al fuego donde los niños pasarían buena parte de los días de invierno. Tras un pasadizo se alzaba una cocina trasera donde se lavaba la ropa y se recibía a los vendedores callejeros y a los miembros de la parroquia. Hacia el fondo posiblemente hubo una despensa y un pequeño granero para los animales domésticos, demolidos hacia 1870. Unos mapas de los años cuarenta y cincuenta exhiben en la esquina hacia el sudoeste, un emplazamiento de piedra con dos asientos de excusado, también demolido.

En el primer piso se sitúan las tres habitaciones: en algún momento la señora Brontë ocupó la de la esquina, sobre el salón, con vistas al cementerio y a la iglesia, y el señor Brontë la que se alza sobre su estudio. La ventana del cuarto que presumiblemente habitaron las hermanas se abre a los páramos y la *nursery*, tan estrecha como el pasillo de entrada sobre el que está erigida, mira de cara al cementerio parroquial. De dos metros setenta por un metro setenta, el lobby, como llaman en Inglaterra a esas habitaciones construidas sobre el hall de la entrada, aparece dibujado en un diario de Emily con un catre y su escritorio portátil de madera. (Ramos: 2018)

En 1826 el Sr Brontë obsequia 12 soldados de madera a Branwell, con ellos inicia la literatura oral de los hermanos que pasa a ser escrita en 1831 en las sagas de Gondal, una serie de cuentos de carácter fantásticos atribuidos a Emily y Annie Brontë⁴⁷. En dicha saga se inspiran algunos poemas de Emily «Probablemente fuera entonces cuando comenzaron a inventar el mundo de Gondal, que inspiraría tantos magníficos poemas de Emily» (Lutz, 2017). A estos poemas que poseen pocas traducciones acertadas al español debido a sus metáforas que afloran una lluvia de significantes diversos, Sparkie (1949) refiere «En 1847 apareció una crítica en el “Athenoeum” de los poemas de las tres hermanas y en ella se declaraba a «Ellis Bell⁴⁸» como el mejor de los tres hermanos poetas, pues creían que fue escrito por tres hombres» (1949:51) Emily escribió cerca de 160 poemas, la fecha más antigua encontrada data de 1836 por lo que se considera que

⁴⁷ Anne adquirió la tuberculosis a los 17 años, por lo tanto era la más frágil de las tres hermanas. Escribió dos novelas *Agnes Grey* y *El inquilino de Wildfell Hall*.

⁴⁸ Las primeras novelas de las hermanas Brontë se publicaron bajo seudónimos ambiguos (podían ser usados por hombres o mujeres) que permitían diferenciar los nombres de las autoras según su inicial, así Emily Brontë sería Ellis Bell, Charlotte Brontë: Curriss Bell y Anne Brontë: Acton Bell.

su creación poética comenzó en ese año y duro hasta 1846. Su obra poética ha sido ubicada entre las mejores de habla inglesa. Uno de sus poemas, *Sin cobardía en el alma*⁴⁹ posee variadas traducciones, muchas con modificaciones en aspectos que se reconocen como significativos:

No, mi alma no es cobarde,
No tiembla en las tormentas de la esfera de este mundo,
Veo brillar las glorias del Cielo,
Y la fe brilla igual, dándome armas contra el temor.

Oh Dios que habitas dentro de mi pecho,
¡Todopoderosa, Deidad siempre presente!
Vida —que en mí guarda reposo,
Como yo —imperecedera Vida— ¡tenemos poder en Ti!

Vanos son los mil credos
Que mueven los corazones de los hombres —inexpresablemente vanos;
Tan sin valía como marchitas hierbas
O la más quieta espuma entre la mar sin fin,

No despiertan duda en mí
Tan bien aferrada a Tu infinitud;
Tan seguramente anclada sobre
La inamovible roca de la inmortalidad.

Con el amor que lo envuelve todo
Tu espíritu anima años eternos,
Penetra y pondera en lo alto,
Transforma, sustenta, disuelve, crea, y cría.

Aunque tierra y humanidad desaparecieran,
Y soles y universos dejaran de existir,
Y Tú quedaras solo,
Cada existencia existiría en Ti.

No hay lugar para la Muerte,
Ni átomo que su fuerza podría anular;
Tú —Tú eres Ser y Aliento,
Y eso que Tú eres no podría ser destruido jamás⁵⁰

⁴⁹ Este poema era el favorito de Emily Dickinson y fue leído en su funeral.

⁵⁰ Los poemas de Emily son tarea ardua para la traducción poética, de hecho este poema ha adquirido varios nombres desde su traducción: Sin cobardía en el alma, No es cobarde mi alma y Últimas líneas, el ejemplo y traducción son tomados de Harold Bloom en su libro *The Best Poems of the English Language, Selected and with Commentary by Harold Bloom* (2007; 722-725) donde lo refiere como: Últimas líneas.

Deborah Lutz dice con referencia a los infantiles cuentos escritos por los Brontë algo que corresponde a lo establecido por Freud como los primeros aspectos de lo *Ominoso* (1919) «En general, los niños están convencidos de dos ideas contradictorias: un juguete es solo un objeto de madera y pintura pero también es algo con vida, un ser que respira dispuesto a emprender aventuras» (2017:24).

El reverendo Patrick Brontë⁵¹ gozaba de buena popularidad y sus hijas disfrutaban de una nutrida biblioteca en la que había revistas sociales y literarias adquiridas por él desde su estancia en Cambridge y otras que compraba en los pueblos vecinos o por las que pagaba una cuota mensual, todo con el ánimo de que sirvieran en la educación de sus hijos. Un ejemplo de ello se encuentra en los apuntes de diario de Charlotte en octubre de 1829 referido por Lutz:

[...] «Estoy sentada ante la mesa de la cocina». Luego informó sobre los que se encontraban más próximos e incluyó a una de las fallecidas entre paréntesis. «Tabby la criada está fregando los platos del desayuno y Anne, mi hermana pequeña (Maria era la mayor), está arrodillada en una silla observando unos pasteles que Tabby nos ha preparado». Siguiendo el pasillo, en el salón, Emily está «barriendo» (se deduce que la habitación). La tía Elizabeth está en el piso de arriba en su dormitorio, y su hermano, Branwell, ha salido con «papá» a Keighley, un pueblo a unos kilómetros de distancia, a comprar un ejemplar de Leeds Intelligencer⁵² (2017:20)

Esta nota de diario permite inferir que la imaginación y carácter de escritor de la familia no era

un hecho resultante del azar y la necesidad como se intentó mostrar en el pasado, sino el

resultado de un aprendizaje cultivado desde la infancia. Así señala Lucasta Miller en *The*

Brontë Myth (2002):

Emily y sus hermanas escaparon también de otras restricciones que solían imponerse a las chicas de clase media de la época. Mediante una combinación de progresismo y negligencia, por ejemplo, su padre prácticamente dio rienda suelta a las lecturas de sus hijos. Devoraban con avidez, periódicos y revistas contemporáneos, y conocían las comedias más picantes de Shakespeare y la poesía de Byron tan bien como la Biblia y *El progreso del peregrino*. (Miller, 2002)

⁵¹ La biografía de Gaskell atribuye al reverendo Brontë un carácter duro e indómito, sin embargo, es él quien más dolor carga en la familia, pues presencia la creación y disolución de la misma; su esposa muere de cáncer dejándole la crianza de sus hijas y su hijo, todos ellos mueren después a causa de enfermedades que les consumen lentamente mientras él observa con impotencia. Una vez en soledad debe enfrentar la crítica que acusa de inmoral e impropia las creaciones literarias de sus hijas (a las que consideraba brillantes) y que le persiguen aún más por su condición de clérigo. Finalmente, después de haber concebido la joven esperanza de contar con una esposa y seis hijos que cuidasen de su vejez, termina sus días al cuidado de un pariente político.

⁵² Revista de carácter conservador.

Muchos de los aspectos fúnebres que se dan a la vida de las Brontë provienen de la biografía *The Life of Charlotte Brontë* (1857)⁵³ de Elizabeth Gaskell que por muchos años ha servido como referente para los estudios que surgieron en torno a la familia Brontë, pero esta obra, contrario al que se consideraba su propósito, bifurca el carácter objetivo de los acontecimientos de la vida de la familia, según Aurora Astor Guardila en *Proceso a la leyenda de las Brontë* (2006):

Esta doble atracción de Gaskell, tanto por la creación literaria de Charlotte como por su vida personal como mujer, ayudó a que lograra fundir en su biografía una red de realidades objetivas y otra red, más sutil y novelesca, tejida con el estambre de sus sensaciones y percepciones más personales. [...] una especie de morbosidad hacia lo que ella misma necesitaba y deseaba creer, y finalmente vertió en su biografía (2006; 30)

El interés de Gaskell por entender el entorno creativo en el que se había desarrollado la mente de las Brontë terminó convirtiendo el contexto familiar en una justificación para su arte, lo cual hizo mucho daño al genio creativo de las hermanas y las convirtió en redactoras de sus circunstancias, más que en creadoras de un mundo alejado del suyo.

Por su parte Alan Shelston en su introducción a *Vida de Charlotte Brontë* 1975⁵⁴ evidencia que, «Los lectores de las novelas de la señora Gaskell estarán familiarizados con el tono evasivo que la autora suele adoptar cuando aborda un problema moral que prefería eludir [...] Creo que todo parece indicar que la señora Gaskell conocía y admiraba muchos aspectos de las obras de las hermanas Brontë, pero que la inquietaban un poco» (1975: 2). Se infiere entonces que Gaskell intentó proteger el buen nombre de las hermanas y su familia de las críticas que se dieron con respecto a sus actitudes literarias, por ello, prefirió darles un carácter perturbado y no una conciencia real sobre lo escrito para liberarlas del concepto de perversidad que las rodeaba. En todo lo anterior el papel del padre de las Brontë juega un rol importante, pues su personaje se ve envuelto de manera poco favorable; sin embargo, es el reverendo quien acude a Gaskell

⁵³ Una primera edición del libro se publicó en 1857, debido a su éxito se reeditó para ser compartido en dos volúmenes más, esta cita es tomada de la II versión en español.

⁵⁴ Tomado de la versión en formato digital de diciembre de 2013 de la editorial Alba.

para la realización de la biografía y, a pesar de que algunos dicen que los apuntes que ella le confiere le han dejado como una persona frívola, rígida y poco tratable culpable de ejercer una presión desafiante sobre sus hijas, como refieren J. Lock y W. T. Dixon a *Man of Sorrow* «Para Patrick la biografía de Charlotte fue un desastre: su nombre sigue empañado hasta el día de hoy» (1965;505) y el ya citado Walter Starkie en *Las Hermanas Brontë: Con ocasión del centenario de la muerte de Ana Brontë* (1949) «¿Y cómo olvidar la personalidad escalofriante del padre, que parecía ensimismado y encerrado en su tragedia como en una coraza de hierro?» (1949;48) lo cierto es que la relación entre ellos fue de admiración mutua. ¿Será acaso que Patrick y Gaskell establecieron un acuerdo para crear el ambiente en el que surge la leyenda de las Brontë y así salvar la moral de las hijas a costa de la reputación del padre? Patrick sabía que en la biografía había aspectos ficcionales y aun así la permitió, sin muchas complicaciones, incluso los detalles que estaban relacionados con su descripción personal, como lo evidencia una carta de *Brontë Society Transactionns III* (1972):

Me parezco bastante al padre de Margaret de Norte y Sur⁵⁵ en algunos aspectos: apacible, emotivo, meditabundo a veces y bienintencionado en general [...] Quizá no sea tan dado como algunos a seguir a cualquier hombre ni a rendir culto a convencionalismos y formulismo, lo que probablemente [...] me dé un carácter de cierta excentricidad (1972, 99-100)
Además, calificó con un aspecto literario y no real, las actitudes que confiere Gaskell a

Branwell «Las descripciones de mi inteligente y desdichado hijo, y de su diabólica seductora, son obras maestras» (Shelston, 1975:5)

Emily y su hermana Charlotte deseaban crear una escuela en su casa, pero el dinero que se había ahorrado para este propósito fue utilizado por las hermanas en 1842 para continuar con su educación en Noruega, lugar que desestimó Emily abandonándolo después de unos meses para volver a Harthown. En una carta que fecha 29 de julio de 1835 Charlotte escribe «La libertad era el aliento vital de Emily. Sin ella se moría» (Gaskell, 1857:100). Estas palabras justificarían

⁵⁵ *Norte y Sur* es una novela de Elizabeth Gaskell publicada en 1855, el hecho de que Patrick conociera la obra a un año de su publicación, demuestra el interés que tenía en el trabajo de la autora

el interés de Emily por regresar a la libertad de los páramos.

Mientras sus hermanas estaban fuera trabajando como institutriz, Emily se encargó de las tareas del hogar que mezclaba con la escritura: «Una de las criadas describía la costumbre de Emily de escribir mientras planchaba: dejando a un lado la «plancha de hierro», garabateaba algo en un trozo de papel» (Lutz, 2017). Charlotte, por su parte, disfrutaba de la vida social y entabló amistades que duraron hasta el final de sus días.

En 1845 Branwell convence a sus hermanas de la rentabilidad de dedicarse a la literatura y ellas desisten de la idea de formar una escuela, asunto que no le requirió mucho esfuerzo al único hermano de las Brontë; en realidad, las hermanas solo veían la enseñanza como una forma refinada de ganar dinero, pero sus pasiones reales provenían de otras fuentes. En diciembre de 1846 Emily comienza a escribir su única novela *Wuthering Heights* que se publicaría un año después. Al año siguiente aparece el libro *Poems*⁵⁶ (1847) de *Currer, Ellis, and Acton Bell* seudónimos de las Brontë.

Su obra poética fue bien vendida y la crítica deseaba saber quiénes eran los autores de tan emblemáticos, refinados y dulces textos, según la cualidad principal de cada hermana. Luego vinieron las publicaciones de las novelas de las tres. La primera fue *Jane Eyre* escrita por Charlotte después le siguieron las de Anne y Emily, todas ellas bajo seudónimo.

El desconcierto se había incrementado cuando en diciembre el editor independiente Thomas Cautley Newby publicó las novelas *Agnes Grey*, firmada por un tal Acton Bell, y *Cumbres Borrascosas*, por Ellis Bell. La crítica se regocijó en descubrir la violencia, la brutalidad y el lenguaje soez de las novelas de los Bell hasta llegar a algo así como un consenso sobre el bajo tono de la conducta de los personajes, la rudeza e indecencia de sus publicaciones, aunque reconocían su fuerza y originalidad. (Ramos, 2018)

La confusión del editor le hizo suponer que se trataba del mismo autor, por lo que vendió *La inquilina de Wildfell Hall* escrita por Anne a un editor estadounidense bajo el nombre de Currer Bell, seudónimo perteneciente a Charlotte, lo que obligó a las Brontë a aceptar la invitación de

⁵⁶ El libro es financiado por las hermanas.

su editor para aclarar la situación:

George Smith mandó a su empleado a preguntar los nombres de las visitantes no sin cierta molestia. [...] Las jóvenes no querían dar sus nombres, aduciendo que se trataba de un asunto privado. De modo que el señor Smith, reprimiendo su impaciencia, tuvo que salir de la oficina para encontrarse con dos “damas muy menudas con un pintoresco atuendo anticuado, pálidas y de aspecto ansioso” [...] La visitante puso en su mano la carta que él mismo había escrito a Currer Bell días antes. George Smith miró su carta abierta y luego a la joven, volvió a mirar su carta y otra vez a la joven y rio de su extraña perplejidad. [...] Y aquí Charlotte, con el propósito de diferenciar a los tres Bell y desvincularse de Newby, dijo la frase que selló definitivamente la proscripción y el destierro de Branwell: “Somos tres hermanas” (Ramos, 2018)

En medio de la revolución industrial que había dejado niños huérfanos a causa de las enfermedades adquiridas en los lugares de trabajo y los accidentes en minas y rieles, la publicación de las hermanas y su descubrimiento como escritoras sirvió de aliciente a las mujeres inglesas y despertó críticas de repudio entre algunas por el carácter de sus obras y la especulación sobre los motivos de sus autoras. Los hombres habían muerto y las mujeres exigían derechos e igualdad sobre el matrimonio y los hijos. Se dio entonces la denominada primera ola de la revolución femenina que cobijó Europa, como relata Pauline Nestor en su introducción a la obra para la edición de 2015 de la editorial Penguin:

Para cuando murió Emily Brontë, en 1848, en Inglaterra eran ya evidentes los inicios de un movimiento feminista: en las protestas a favor del sufragio femenino, de la reforma de las leyes matrimoniales y del aumento de las oportunidades educativas y laborales para las mujeres. Sin embargo, pocos de los beneficios concretos de las protestas estuvieron a su alcance. (Nestor, 2015)⁵⁷

La necesidad de las biografías anteriores se basa en un intento por justificar los horrores relatados en la obra de las hermanas, especialmente la escrita por Emily *La pobre señorita Brontë*⁵⁸, adjudicando a una mente perturbada el resultado de historias tan estremecedoras a la moral. El contexto demuestra que el propósito de esto tenía fundamentos políticos y sociales. Las Brontë eran tres hermanas talentosas que no solo contaban con la mejor educación en lengua y literatura, además habían estudiado idiomas en institutos extranjeros y se habían cobijado desde pequeñas con escritos vetados para la mayoría de las jovencitas de la época.

⁵⁷ Primer párrafo del segundo capítulo de la introducción de Nestor (1850) sin página.

⁵⁸ Término utilizado por Lucasta Miller (2002;26) para referirse a Emily Brontë.

«Era tan imperioso que las hijas aprendieran a ganarse la vida en la enseñanza –ya que por poca belleza o por alguna otra razón el matrimonio no parece haber sido una opción» (Ramos, 2018). Su padre las educó con el propósito de que fueran institutrices, la mayor profesión que podía adquirir una mujer del tiempo y no contempló la idea de que sus hijas dependieran del matrimonio. En los inicios de un movimiento que estaba por cambiar el orden social esto sin duda sería un punto de inclinación.

En 1848, mismo año de la publicación de la segunda novela de Anne, un 24 de septiembre muere el único hermano de las Brontë, Patrik Branwell Brontë, llamado así por sus padres para conmemorar la unión de las dos familias. Emily Brontë deja su amada casa para asistir al funeral de su hermano y regresa enferma: muere ese mismo año un 19 de diciembre a las dos de la tarde. Charlotte escribe para la ya mencionada *nota biográfica* de Cumbres Borrascosas:

Nunca en toda la vida se había entretenido con un trabajo que tuviera que hacer y tampoco lo hizo entonces. Se hundió rápidamente. Se apresuró a dejarnos [...] No he visto nada igual; claro que, en realidad, nunca he conocido a nadie que la igualara en nada. [...] Lo malo es que, aunque llena de compasión por los demás no tenía piedad consigo misma; el espíritu era implacable con la carne; exigía a las manos temblorosas, a las piernas débiles y a los ojos fatigados el mismo trabajo que habían hecho con salud. (Gaskell, 1857:239)

4.1. Delimitación de la obra

Las crónicas del mundo mágico escrito por Emily y Anne Brontë, han desaparecido en su mayoría o se encuentran en un estado de difícil traducción. Las biografías, más que profundizar en las características de la composición, las utilizan como punto de inicio de la creación artística de las hermanas. Por otra parte, los cerca de 160 poemas compuestos por Emily gozan de diversas traducciones, lo que dificulta su estudio en lengua castellana. Los aspectos comunes de los trabajos mencionados recaen sobre su única novela *Wuthering Heights*⁵⁹ (1847), su nombre también se discute debido a la traducción de la palabra *Wuthering* puesto que el significado era muy ambiguo en su época. Esta obra recopila aspectos que son planteados por Emily en algunas de sus poesías y que sirven a la autora para la descripción del carácter que empaña a algunos personajes y situaciones referidas en la novela. Para un estudio de la obra de Emily Brontë resulta propicio abordar su única novela.

El poema *¿Nunca más te inspirará la tierra?* Con fecha 16 de mayo de 1841, según el ya referenciado libro de Harold Bloom *The Best Poems of the English Language, Selected and with Commentary by Harold Bloom* (2007) y cuya traducción utilizaremos:

¿Nunca más te inspirará la tierra?
¿nunca más te inspirará la tierra,
Oh tú, soñadora solitaria?
Pues la pasión ya no arde en ti,
¿Dejará de abrazarte la naturaleza?
“Tu mente no cesa de moverse
Por regiones oscuras.
Detén su inútil vagabundeo,
Regresa y quédate a mi lado.”
“Sé que la brisa de mis montañas
Aún te fascina y te calma.
“Sé que, en medio de tus caprichos,

⁵⁹Para el estudio que emplearemos la traducción de la editorial Orbis(1983), que difiere un poco de la traducción de la editorial Penguin(2015) de la que se ha tomado el prólogo para algunas aclaraciones. A continuación se muestra un ejemplo de lo mencionado, tomaremos el último párrafo de la novela « [...] escuché el suave soplo del viento sobre la hierba y me pregunté cómo podía alguien ocurrírsele a nadie que los durmientes de aquella apacible tierra tuviesen sueños tan desapacibles». (edición de penguin (2015) traducción de Nicole d'Amoville Alegría) y «[...] y oyendo el rumor de la suave brisa entre el césped, me admiré de que alguien pudiera atribuir inquietos sueños a los que descansan en tan quietas tumbas» (Editorial orbis 1983)

Mi sol aún te agrada.
 “Cuando en el cielo del verano
 el día se funde con la noche,
 he visto tu espíritu inclinarse
 en ferviente idolatría.
 “Te he observado cada hora.
 Conozco mi poderoso influjo,
 conozco mi mágico poder
 para alejar tus penas.
 “Pocos corazones mortales
 languidecen como el tuyo en la Tierra,
 pero ninguno desea el Cielo
 más parecido a esta Tierra que tú.
 “Deja pues que mis alas te acaricien.
 Déjame ser tu camarada.
 Pues nada más puede darte dicha,
 Regresa y quédate a mi lado”

El poema refleja no solo un amor por el paisaje, sino que explica los motivos de un alma que vaga, el enamorado le pide que regrese, que le busque de entre las sombras de la muerte y se reafirme ante el «*pues nada puede darte más dicha//regresa y quédate a mi lado*» Un aspecto importante también se encuentra en las descripciones que aparecen en el poema sobre la apreciación del cielo: «*“pocos corazones mortales/languidecen como el tuyo en la Tierra/pero ninguno desea el Cielo/más parecido a esta Tierra que tú*» Toda esta similitud se encuentra en el noveno capítulo de *Cumbres Borrascosas*, edición 1983 de la Editorial Orbis, donde Catherine Earnshaw cuenta a Helen, su nana, un sueño que ha tenido:

-Pues soñé -dijo- que estaba en el cielo, que comprendía y notaba que aquello no era mi casa, que se me partía el corazón de tanto llorar por volver a la tierra, y que, al fin, los ángeles se enfadaron tanto, que me echaron fuera. Fui a caer en medio de la maleza, en lo más alto de <Cumbres Borrascosas>, y me desperté llorando de alegría. (Brontë, 1847:106)

El poema no solo refleja los ideales religiosos de los personajes principales, sino que relata su destino, vagar en la búsqueda el uno de otro «*Detén su inútil vagabundeo/Regresa y quédate a mi lado*»:

[...] Y en cuanto a la Catalina Earnshaw o Linton, o como se llamara, ¡buena pieza debía estar hecha! Según me dijo, ha andado herrando durante veinte años, lo que sin duda es justo castigo de sus maldades... En aquel momento recordé que el apellido de Heathcliff estaba unido en el libro al de Catalina [...] Había entrado en el lecho, y de un tirón abrió la ventana, mientras

rompía a llorar//—¡Oh, Catalina! —decía—, ¡ven! Te lo imploro una vez más. ¡Oh, amada de mi corazón, ven, ven al fin!//Pero el fantasma, con uno de los caprichos comunes a todos los espectros, no se dignó aparecer. (Brontë, 1847:37-39)

Catherine Earnshaw⁶⁰ escribía en sus libros de igual manera como los Brontë lo harían en los suyos, dejando huellas de dedos sucios o utilizándolos para marcar en ellos un agradecimiento o un poema que rememorara su presencia en él: «Este libro pertenece a Catalina Earnshaw [...]Otros eran, al parecer, retazos de un Diario mal pergeñado por la torpe mano de un niño» (1847:28-29) Charlotte tenía veinte años cuando se marchó a Bélgica con ánimos de terminar su educación, en *Russell's General Atlas of Modern Geography*, libro que le había acompañado desde sus primeros años de estudio, escribió:

Bruselas. Sábado 12 de octubre de 1843 por la mañana. Primera hora. Tengo mucho frío. No hay calefacción. Ojalá estuviera en casa con papá, Branwell, Emily, Anne y Tabby. Estoy cansada de vivir entre extranjeros: es tan deprimente, sobre todo si solo hay una persona en toda la casa que merezca la pena, y otra que parece dulce azúcar cuando en realidad sé que no es más que tiza coloreada. (2017:40)

Por otra parte, la oración *Regresa y quédate a mi lado* es la única que se repite en el poema, convirtiéndose en suplica que, en el caso de la novela, se disfraza de maldición por las creencias religiosas:

Su vida ha concluido en un sueño dulce. ¡Así despierte de la misma manera en el otro mundo! —¡Así despierte entre mil tormentos! —gritó él con espantosa vehemencia, pateando y vociferando en un brusco acceso de furor—. Ha sido falsa hasta el fin. ¿Dónde estás? En la vida imperecedera del cielo, no. ¿Dónde estás? Me has dicho que no te importan mis sufrimientos. Pero yo no repetiré más que una plegaria: «¡Catalina! ¡Haga Dios que no reposes mientras yo viva!» Si es cierto que yo te maté, persígueme. Se asegura que la víctima persigue a su asesino. Hazlo, pues, sígueme, hasta que me enloquezcas. Pero no me dejes solo en este abismo. ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma! (1847:219-220)

Los conflictos que separan a Heathcliff y Catalina Earnshaw se basan en la lucha de clases, el papel de la educación es importante para la autora, no solo por la excelencia de la propia sino porque comprendía que una adecuada educación garantizaba un mejor estilo de vida, además de resaltar la clase social. Heathcliff es retirado de sus clases cuando muere el padre de Catalina, por lo que se ve relegado a trabajos domésticos y con el tiempo la falta de saberes le evitará una apropiada inclusión social. Por su parte, si bien Catalina le desprecia no es por falta de afecto:

⁶⁰ O Catalina Earnshaw como aparece en la traducción que utilizaremos de la editorial Orbis (1983)

«Casarme con Heathcliff sería rebajarnos, pero él nunca llegará a saber cuánto le quiero, y no porque sea guapo, sino porque hay más de mí en él que en mí misma». Ella misma indica que sus convicciones y creencias morales le vinculan con Heathcliff y continúa diciendo: «No sé qué composición tendrán nuestras almas, pero sea lo que sea, la suya es igual a la mía»

(1847:106). Sin embargo, este aspecto es fuertemente tratado en el personaje de Hareton Earnshaw, único hijo y heredero de Hindley, quien desde la edad de seis años queda sin educación ni supervisión, sometido a los delirios y abusos de su padre que ha enloquecido tras la muerte de su esposa. En la obra se evidencia como conforme el joven adquiere conocimientos su carácter y semblante cambian para favorecerle: «El buen carácter de Hareton se libraba rápidamente de las sombras que la ignorancia y el rebajamiento en que le criaran habían acumulado sobre él, y los sinceros elogios que le dirigía Cati estimulaban aún más su aplicación». (1847:411)

Por lo anterior, *Cumbres Borrascosas* (1847) ha sido considerada una representación de la época en la que vivía su autora, tal como se lee en el prólogo de Alejandro Pareja para la edición de 2011:

Si bien los críticos están divididos acerca de la utilidad de un contexto histórico para comprender el texto de *Cumbres Borrascosas*, alguno ha dedicado una gran atención a las condiciones económicas y sociales que conforman la novela, concibiendo esta como fruto del contexto social y como participante del mismo (Pareja, 2011)

Sin embargo, Juliet Barker en *The Brontës* (1995) asegura que la época en la que vivieron las Brontë, Yorkshire, era un pueblo cerca de la industrialización que tuvo muchas limitaciones culturales y sociales que recaían sobre las mujeres debido a su poca valoración intelectual, cosa que evidencia Gaskell (1857): «Emily tenía una facilidad especial para la lógica y una capacidad de razonamiento insólitas en un hombre y verdaderamente raras en una mujer, según el señor Heger». Los paralelismos que se establecían con relación a las capacidades masculinas denotan la poca creencia en las habilidades femeninas «Tendría que haber sido un hombre, un gran navegador –me dijo el señor Hegel-. Su extraordinario raciocinio hubiera deducido nuevas

esferas de descubrimiento de las antiguas; y su voluntad fuerte e imperiosa no se habría arredrado ante los obstáculos o las dificultades; jamás habría cedido, a no ser con la vida [...]». (Gaskell, 1857; 151-152) Esto no impedía que Yorkshire gozara de una cultura lectora y amante a la música, por el contrario, a pesar del aislamiento de las hermanas se ratificaba su ávida cultura intelectual.

Un sentimiento igual es compartido por Astor (2006) quien explica por qué estas asociaciones surgen de manera regular «Existe también otro peligro quizá más negativo todavía, el de que las obras lleguen a ser importantes en cuanto pueden tomarse como espejos de las vidas de sus creadores» (2006; 24). Esto puede nacer del deseo personal de que la vida del autor sea tan emocionante como su obra. Pero sin duda quien más daño hizo a la obra de Emily fue su hermana Charlotte en la *Nota biográfica* que escribió para el prólogo de la edición póstuma de *Cumbres borrascosas* en 1850 la cual ha sido analizada y catalogada como imprecisa e injustificable por Lucasta Miller en el prólogo utilizado por Penguin para su edición del clásico en (2015):

En lugar de reconocer la sofisticación intelectual de Emily, Charlotte la presentaba como una sencilla chica de campo, nada «culta», que había acabado escribiendo un libro desconcertante, más por ingenua que por versada. Con falsa candidez, nos presenta su hogar como un páramo aislado y poco civilizado, en el que habitaban «campesinos analfabetos y curtidos terratenientes». En realidad, el municipio industrial de Haworth no estaba ni mucho menos tan desconectado culturalmente como daba a entender, y Emily era una mujer con una gran –si bien anárquica– educación. [...] Al parecer, a Charlotte le preocupaba sinceramente la imaginación indómita de Emily. (Miller, 2015)⁶¹

La novela se desarrolla en un contexto de tiempo determinado en cuanto a las descripciones paisajistas y comportamentales que sirven para definir las normas morales que se implantan en ella ya que de esta manera puede establecerse el carácter transgresor de sus personajes, pero decir que estos comportamientos humanos encierran solo los clasismos de la época en que se escribió, sería ignorar no solo las marcadas fechas que establece la autora y sobre las que se

⁶¹ Estas citas no tienen numeración de página.

desarrollan los acontecimientos, sino pretender dar por sentado que los problemas sociales y la desigualdad de las clases son cosas de una época determinada y que el hombre ha desistido de su propósito innato de ejercer superioridad sobre sus semejantes cuando incluso en los aspectos del cambio semántico se evidencian las carencias psicológicas que lo obligan a establecer una distinción en relación con quienes están en condiciones vulnerables.

En este sentido, la obra de Emily abarcó problemas que estaban presentes en su época con más auge que en otras anteriores, pero que no pertenecen exclusivamente a un periodo determinado. Vemos que la obra se desarrolla desde 1757 hasta 1803⁶², tiempo en el que Hoffmann convivía con la locura de su vecina del piso de arriba y con el abandono de su padre, quedando bajo protección de uno solo de sus progenitores: un acontecimiento similar ocurre con el pequeño Hareton Earnshaw quien después de la muerte de su madre queda bajo el cuidado neurótico y descuidado de su padre «[...] Ven aquí, desnaturalizado engendro. Yo te enseñaré a engañar a un padre crédulo y bondadoso» (1847:98); en Poe el deseo de pertenecer a la portentosa familia de su tío le lleva a instalarse en las más desafortunadas empresas debido a sus aspiraciones sociales, pero se siente humillado en cada ocasión: en la obra, Heathcliff regresa donde sus victimarios para arrebatárles cuanto poseen «[...] Su semblante mostraba una expresión más firme y resuelta que el señor Linton, dejaba transparentar inteligencia y no conservaba huella alguna de su antigua inferioridad,» (1847:126); mientras que a Lovecraft una lucha de clases le mantiene en la creencia de una superioridad dada por el origen de sus ancestros, al igual que Hyndley sobre Heathcliff «Coge mi caballo, gitano –rugió entonces el joven Earnshaw-, y ¡ojalá te mates en él! ¡Tómalo y maldito seas miserable intruso!» (1847:51). Estas condiciones demuestran que, si bien hay aspectos que se enmarcan de manera más factible por su cercanía inmediata de tiempo, estos están relacionados con la descripción del entorno y las costumbres,

⁶² Aunque la primera fecha que aparece en la novela es 1500 los acontecimientos surgen generaciones después. “sobre la puerta, una inscripción decía «Hareton Earnshaw, 1500»” (Brontë, 1847:7)

pero la esencia de las situaciones surge de la acumulación de las expectativas sociales y una concepción del mundo donde priman las ideas desde la forma pura del pensamiento, prueba de eso es la difícil y variada traducción de las obras de Emily debido a un *superávit de significados*. Siguiendo esta idea, para comprender el entorno físico y el paisaje de las hermanas Brontë, Astor (2006) establece entre el término *Paisaje* una diferencia según la naturaleza de su definición:

Al hablar de paisaje, tendemos a pensar en lo que, culturalmente, se entiende por naturaleza, es decir, en ese momento externo formado por los cielos que con su luz u oscuridad nos acogen cada día, en las montañas cuyos nombres aprendimos a reconocer sobre un atlas escolar, en los espacios verdes o desérticos, amados u olvidados dependiendo de cuál ha sido nuestra relación con ellos. Pero el paisaje de las personas, el verdadero paisaje humano, va más allá de esta naturaleza sin la que no podría existir [...] Biológicamente, el ser humano es naturaleza, pero su paisaje también viene conformado por elementos muy diversos relacionados con su devenir: su propia historia como hombre, que es lo que, precisamente, establece la diferencia entre él y el resto de seres vivos que habitan la tierra. Por eso, al hablar del ser humano, hemos de considerar no solo a naturaleza que le rodea sino también el entorno artificial creado por él mismo a través de su voluntad y su intervención. (2006; 12)

Emily establece en la obra su idea sobre la naturaleza y su relación con ella y los seres vivos que la habitan, ejemplo de esto no solo es el clima en el que la desarrolla, también los animales y sus características de comportamiento dan muestra de ello. Esta situación que es notoria en los románticos ingleses será analizada entonces en una parte especial de la novela donde se relacionan algunos lugares literarios y animales que estuvieron bajo su cuidado teniendo en cuenta la ecocrítica desde la visión de Ursula Heise: «la ecocrítica investiga cómo se utiliza la naturaleza, literal o metafóricamente, en determinados tropos y géneros literarios o estéticos, así como cuáles son las ideas sobre la naturaleza que subyacen en géneros que no abordan el tema directamente» (1997:1). Abordada por Astor (2006:19):

El cerezo plantado junto a la casa era cosa que incorporaron a sus juegos, trasladándolo inevitablemente a la ficción. Les gustaba interpretar escenas de teatro de la restauración. Emily, de unos once años, hacía del rey Carlos III. Huía de sus hermanos, que interpretaban a los *roundheads* o parlamentarios, deslizándose desde uno de los dormitorios de la primera planta hasta las ramas del árbol, que se había convertido en Roble Rea, donde se cree que Carlos se ocultó de sus enemigos. (2016:28)

Las historias de infancia relatadas a las Brontë por parte de su padre incluían aspectos temerarios de Duques y políticos conservadores que mediante acciones heroicas luchaban

contra la maldad, pero también insertaba en algunas de ellas un aspecto ficcional de carácter fantástico y espectral. Estos cuentos que eran representados por los niños en sus juegos no deben tomarse de manera precisa, como ya se abordó con relación a lo literal en lo fantástico. «Comprobé que lo que me había sugerido tal tumulto era la rama de un abeto que batía contra los cristales de la ventana cada vez que la agitaba el viento» (1847:34).

La ubicación del árbol en la novela con respecto del que es utilizado por los niños Brontë para sus juegos, coincide: ambos están junto a una ventana y sirven como escape y entrada a una habitación en el interior de la casa. Esto comprueba que ciertamente el juego con los elementos naturales adquirió un carácter importante en la resolución de la obra del adulto, pero no deja de ser una visión ficcionada de la naturaleza como elemento simbólico del arte de la sugerencia en la literatura. Debido a que la escena transcurre en un estado de sueño «volví a dormirme, y soñé cosas todavía más odiosas»(34), los elementos en él se disipan en un aspecto real que los justifica y el miedo hace que el suceso tenga un carácter sobrenatural y maravilloso porque no se menciona en su resolución el momento en el que el soñador despierta: «Miré, y divisé el rostro de una niña a través de la ventana» (35), lo que sumerge los acontecimientos anteriores en un estado de ambigüedad: «Intenté moverme, pero mis músculos estaban como paralizados, y, en el colmo del horror, lancé un grito// Aquel grito no había sido soñado»(35) Los Brontë eran niños cuando jugaban en el árbol y el hecho de que Loockwood viese a una niña y no a la mujer adulta que era Catalina cuando murió, ratifica su presencia en la obra y la hace más estremecedora por la pérdida de la visión inocente de los infantes. De esta manera el carácter de la sugerencia, el sueño, la muerte y la maldad representadas de manera ambigua por su referencia directa alude a un aspecto importante del Simbolismo francés, todo esto desde la visión del paisaje interno que involucra las creencias individuales que fueron fomentadas por los Brontë en su carácter intelectual. Estas creencias que no solo se presentan en la obra de los

Brontës, nos lleva a interrogar nuevamente ¿qué pasaba en el mundo para que la metáfora sugerente que sería apropiada después por el movimiento francés, se hiciera presente en autores provenientes de diferentes partes del globo?

4.2. La metáfora simbolista en la obra de Emily Brontë: Cumbres Borrascosas

Poe, además de ser el precursor de la estructura de la novela moderna y padre del movimiento Simbolista Francés, fue un editor apeteído por su talento para hacer crecer los ingresos y las publicaciones de las revistas en las que trabajaba, no en vano su sueño era tener una propia. Incluso conoció a E. T. A. Hoffmann por una revista en la que se publicaban algunos de sus cuentos. Desde entonces recibió una fuerte influencia del Prusiano. Así lo evidencian Agustín Muñoz y Alonso López en su *Antología de historias extraordinarias Edgar Allan Poe* (1999)

Junto a la novela gótica, el romanticismo alemán forma parte también de los modelos que Poe tenía a su disposición, en particular los cuentos de Hoffmann, en lo que encontró el gusto por lo grotesco que translucen algunos de sus cuentos y la presencia de lo extraordinario y maravilloso en el entorno de la vida cotidiana. Precisamente cuando se le recriminó esta influencia respondió que el terror no viene de Alemania sino del alma. (Muñoz y López, 1999:137)

Emily tampoco era ajena a Hoffmann quien era muypreciado en España por su relación con el Romanticismo alemán, y ya habíamos referenciado que su padre tenía preferencia por las lecturas españolas, no obstante, si esto no es suficiente para obviar el aspecto geográfico que podría distanciarla de su obra, se encuentra el hecho de que en 1818, año del nacimiento de Emily, la literatura de Hoffmann estaba siendo distribuida en Europa, por lo tanto, para cuando las jóvenes tuvieron conciencia lectora su obra ya era conocida en Inglaterra al igual que en Estados Unidos como se demuestra con Poe y referencia Sergio Armando Hernández Roura en su artículo para la revista *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32 (2019):

Para el estudio del destino de Hoffmann fuera de Alemania es importante considerar que su propagación a lo largo de Europa fue posterior a su muerte, ocurrida en 1822. Aunque su obra fue publicitada entre 1815 y 1821 y él gozó de renombre en vida, [...] a partir de ese momento comenzó el rápido proceso de difusión que lo llevaría a estimular las mentes de los escritores que lo sucedieron, comenzando en Francia por autores como Honoré Balzac, George Sand, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas y Théophile Gautier por mencionar algunos. (Hernández, 2019:128)

Retomando a Poe, este sería editor en la revista británica *Magazine Blackwood's* de Edimburgo, según menciona Dameron J. Laslie en su artículo *Poe, Simplicity and the*

magazine Blackwood's (1998) «[...] para Poe y los críticos británicos que contribuyeron con la revista de Edimburgo de Blackwood's entre 1830 y 1840 [...]». (1998:233)⁶³ misma a la que tenía acceso la familia Brontë, pues era la favorita de las niñas desde su infancia:

Lo que Charlotte pretendía era llevar a cabo una imitación, en miniatura, de su revista favorita de entonces, la Blackwood's Edinburgh Magazine. «*La mejor publicación que existe*», como lo definía Charlotte con entusiasmo. Los cuatro hermanos –Charlotte, Branwell (de doce años), Emily (de once) y Anne (de solo nueve)- leían y veneraban la publicación mensual escocesa, que les prestaba su amigo el señor Driver. (Lutz, 2017:23)

Este vínculo entre la autora de Cumbres Borrascosas y el precursor del Simbolismo se comprueba mediante sus lecturas comunes y la época, ya que ambos son contemporáneos. Sin embargo, el carácter que se hace indudable entre ambos es el interés por los aspectos internos de sus personajes⁶⁴, ya sea relacionada con una neurosis o con una lucha de intereses que los lleva siempre a desarrollar situaciones en las que los aspectos de mayor importancia resultan ambiguos para la comprensión del lector por la constante acentuación de una sensación de indefinición que lleva a metaforizar las circunstancias para justificar al personaje. Este recurso es reconocido ampliamente por las características que confiere a la realidad, como indica Ricardo Gullón en su ya citado libro *El Simbolismo* (1979): «La mejor poesía del modernismo hispánico es de tendencia simbolista, influida, de un lado, por los simbolistas franceses del siglo XIX y, del otro por el simbolismo tradicional, o sea por la necesidad de expresar un orden de realidades distinto de las tangibles». (21) Esto con el ánimo de mostrar la presencia de la idea del Simbolismo en América del siglo XVI como se abordó en el capítulo I.

Poe decía que en el texto todos los elementos debían servir para un mismo fin, así se habló entonces de los indicios y los instrumentos de narración que, en medio del desconcierto,

⁶³ Con respecto al tema de la revista, Poe no siempre estaba convencido de que la simplicidad es una estética deseable. A pesar de que constantemente señala evidencias de simplicidad dentro de las composiciones literarias de otros a lo largo de sus revisiones, aparentemente se mostró reacio a citar evidencia de simplicidad en su propio trabajo. Dameron, J. Lasley. "Poe, Simplicity y la revista Blackwood's". *El Mississippi Quarterly*, vol 51. No 2, 1998 p 233

⁶⁴ Segura influencia de la lectura de E. T. A. Hoffmann y los clásicos del Romanticismo y el terror gótico. Ya el mundo conocía *El Monje* (1796) de Lewis y *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe

acercaban al lector bajo su voluntad a la resolución del problema principal explicándolo en el transcurso. En el primer capítulo de *Cumbres Borrascosas* (1847) el inquilino de la *Granja*⁶⁵ desea retirarse debido a la poca hospitalidad de su casero a quien ha ido a visitar; este es atacado por los perros a quienes provoca de manera inocente con un gesto⁶⁶ «Fue una ocurrencia muy desgraciada, porque la señora perra, ofendida sin duda por alguno de mis gestos, se precipitó sobre mis pantalones» (1847:9) Catalina Earnshaw es atacada por un perro, mientras escapaba después de reírse al ver discutir a los hermanos Linton por un cachorro y es así como empieza la cercanía entre las familias que terminaría en la venganza de Heathcliff, la cual cabe añadir, no se completaría hasta los descendientes si la heredera de Linton no se hubiese paseado en su caballo y los tres perros con los que iba hubieran sido atacados por los perros de *Cumbres*⁶⁷ obligándole a bajar y esperar ahí.

Pero el aspecto más importante, es la indefinición del carácter del alma errante de los amantes que también encuentra motivos para su realización en la obra; durante su delirio Catalina dice a Elena, su nana desde la niñez, tiempo antes de morir: «Sin duda está esperando a que yo vuelva para cerrar la verja. Aún tendrá que esperar un buen rato. Es un muy mal camino, muy desagradable de recorrer» (165). Cuando Catalina Earnshaw es enterrada, la noche se ve asediada por una tormenta y la nieve invade los caminos «el viento cambió de dirección y empezó a llover y a nevar» (223) y en el momento en que el señor Lockwood decide irse por

⁶⁵ Lugar donde vive la familia Linton La Granja de los Tordos

⁶⁶ Este aspecto muestra la idea que Emily tenía hacia la domesticación de los animales, ella creía que los perros no debían andar en bolsos o encerrados, no temía su fiereza y, por tanto, no los subordinaba. Un ejemplo es su perro Kepper un regalo que le habían dado «*Keeper era el perro más fiel del mundo mientras estaba con amigos; pero si alguien le pegaba con un palo o con un látigo, provocaría el aspecto implacable del animal, que se arrojaría a su garganta inmediatamente y no lo soltaría hasta que uno de los dos estuviera de la muerte*» (Gaskell, 1857:177) este carácter prima en la mayoría de los perros de la obra exceptuando a *Fanny* la mascota de Isabel Linton y los que provienen de *Granja de los Tordos* por ejemplo: *Tragón*. Véase (Brontë, 1847:188). Con respecto a Emily Gaskell comenta «*Nunca demostró consideración a ningún ser humano: reservaba todo su amor para los animales*» (177) Su mascota Kepper «*Caminó en el cortejo fúnebre de su entierro; durmió gimiendo durante noches a la puerta de su habitación vacía, y a su modo perruno, por así decirlo, nunca se alegró después de su muerte*» (177-178)

⁶⁷ Lugar donde vive la familia Earnshaw Cumbres Borrascosas

los sucesos ocurridos con la mascota, Heathcliff le dice «¡Me asombra que haya elegido usted el momento de una nevada para pasear! ¿No sabe que corre el peligro de perderse en los pantanos? Hasta quienes están familiarizados con ellos se extravían a veces» (17) Esa misma noche Lockwood contempla la aparición de Catalina Earnshaw que llama a la ventana pidiéndole que le abra, diciéndole «Me había perdido en los pantanos, y vuelvo ahora a casa [...] Veinte años han pasado -murmuró-. Veinte años han pasado desde que me perdí» (35). Antes de su muerte Catalina hace a Heathcliff un reproche, quizá una anticipación de su encuentro «Dentro de veinte años dirás quizás: «Aquí está la tumba de Catalina Earnshaw. Mucho la he amado, pero la perdí, y ya ha pasado todo. Luego he amado a muchas otras. [...]» ¿Verdad que dirás eso, Heathcliff?» (207).

Una vista general definiría que el alma de Catalina Earnshaw fue desterrada del Cielo a la Tierra como desease ella en un sueño⁶⁸ que le contó a Nana Dean, pero ésta al llegar se perdió y estuvo vagando durante 20 años debido a que la noche de su entierro cayó una fuerte tormenta que le impidió regresar a casa, como afirmó Heathcliff que podía ocurrir al señor Lockwood si insistía en irse. A esto se suman las afirmaciones de Catalina días antes de su muerte refiriéndose a Heathcliff: «Podrán sepultarme, si quieren, a doce pies de profundidad y hasta ponerme la iglesia encima, pero yo no me quedaré allí hasta que tú no estés conmigo» (165). Sin embargo, no hay que olvidar los orígenes y creencias de Heathcliff que, aunque son difusos y nunca terminan de establecerse, son claros con respecto a sus voluntades «[...] y allí se entregaba a fervientes plegarias. Pero te advierto que el Dios que invocaba es solo polvo y ceniza, y al invocarle le confundía de extraña manera con el propio demonio que le engendró a él» (229) Heathcliff maldice a Catalina para que no le deje solo, sin embargo, ella en vida ha dicho que nunca le abandonaría; su alma vaga porque se pierde o vaga porque está maldita o

⁶⁸ El sueño aparece en (Brontë, 1847:106) citada en el índice anterior.

vaga por repudió del cielo o lo hace por todas estas causas, pero ninguna se puede comprobar. Dentro del fantástico panorama que se imprime en la obra resalta el aspecto escéptico de Helena Dean, quien asegura que son divagaciones y que los muertos no regresan: «Yo creo que los muertos reposan en sus tumbas, pero, sin embargo, no se debe hablar de ellos con esa frivolidad» (431). La única voluntad opuesta al interior de la obra al carácter sobrenatural es su personaje y como nunca favorece este aspecto, los acontecimientos anteriores carecen de veracidad incluso ante los ojos de Lookwood, por ser ella su único testigo: «Yo me detuve allí, cara al cielo sereno. Y siguiendo con los ojos el vuelo de las libélulas entre las plantas silvestres y las campanillas, y oyendo el rumor de la suave brisa entre el césped, me admiré de que alguien pudiera atribuir inquietos sueños a los que descansaban en tan quietas tumbas» (431). Lo anterior evidencia la similitud en cuanto a la estructura de la novela, con relación a lo establecido en los cuentos de Poe, donde todos los elementos se unen a un solo propósito. Pero la concepción de la metáfora simbolista desarrollada en la obra desde su contemporáneo más directo, es necesaria bajo la lupa de un teórico que conocía la influencia de los movimientos Ingleses en la literatura Francesa, estamos hablando de Edmund Wilson escritor de *El castillo de Axel: estudios sobre literatura imaginativa 1870-1930* (1969) con quien además compartimos la tesis de que la guerra generó en los autores necesidades libertadoras asociadas al simbolismo: «[...] características de buena parte de la literatura posterior a la guerra derivan, desde luego, de los poetas simbolistas y pueden ser rastreados en su obra» (Wilson, 1969:27).

Partamos del hecho de que para Wilson es innegable la influencia de los ingleses en el movimiento francés que dio luz al Simbolismo literario y cuyas vertientes teóricas se encontraron en ese entonces con grandes exponentes de la poesía inglesa, tal y como indica: «La fusión de imágenes, la deliberada mezcolanza de las metáforas, la combinación de pasión e ingenio -de ademanes nobles y prosaicos-, la audaz amalgama de lo material con lo espiritual,

todo esto podrá parecerle bastante apropiado y familiar. Es lo que ha visto siempre en la poesía inglesa de los siglos dieciséis y diecisiete -Shakespeare y los demás Isabelinos hicieron estas cosas sin teorizar sobre ello» (1969:20).

En este punto cabe anotar que, «Este efecto de indefinición no se producía meramente por la mencionada confusión entre el mundo imaginario y el real, sino también por los medios de una ulterior confusión entre las percepciones de los distintos sentidos» (Wilson, 1969:19). En el primer encuentro sobrenatural de Lockwood observamos que el dualismo de la obra, no solo recae en la caracterización del héroe-villano, sino que encuentra su clímax en la concepción particular del bien y el mal que cada personaje apropia para conseguir sus medios, el hecho de que la narración sea dada por un personaje que observa los acontecimientos sin intervenir en ellos, salvo para apropiaciones de carácter probatorio, permite que el lector y la obra en sí, se doten de una situación de conveniencia.

Según Wilson, Gérard de Nerval, una de las figuras del simbolismo francés, creía que «hasta nuestros sueños y alucinaciones están de algún modo en estrecha relación con la realidad» (1969:18) Los sucesos de carácter sobrenatural que se aprecian en la obra de Emily Brontë están ligados al sueño, por tanto, se llenan de extrañeza porque no son fácilmente definibles. A vista de esto, se denominaría simbolismo en la obra a las extrañezas influenciadas por lo onírico, como es el caso de la primera noche de Lockwood en Cumbres: «volví a dormir, y soñé cosas todavía más odiosas»(Brontë,1847:34), pero el evento no termina ahí, el durmiente manifiesta que rompe el cristal de la ventana para alejar una rama que suena contra ella y le evita dormir, sin embargo, en lugar de la rama, una *manecita* aprieta sus dedos y a continuación Lockwood indica que está de pie junto a la ventana sosteniendo los libros que ha amontonado contra ella para evitar que la persona que le ha despertado irrumpa en la habitación «Pasé así unos quince minutos, pero en cuanto volvía a atender, percibía idéntica la súplica»(1847:34).

Esta situación parece provenir de un sueño porque no se menciona que él despierte, pero se deduce por el grito que profiere «Aquel grito no había sido soñado» y la descripción que le procede a este acto «Me senté en la cama, sudoroso, estremecido aún de miedo»(Brontë, 1969:34), que Lockwood estaba en estado de ensoñación cuando todo ocurrió, a pesar de que incluso él mismo no lo cree, pero como dijo Gullón «los fenómenos adquieren un sentido que la mera literalidad más encubre que descubre» (1979:24)

Las alusiones a la muerte entre divagaciones que deben ser descifradas por el lector: «No creas que no como ni duermo porque depende de mí. No lo hago adrede. En cuanto pueda, comeré y dormiré. Pero pedírmelo ahora es como pedir a un náufrago que no nade cuando está a una braza de la orilla. Primero llegaré a ella, y ya descansaré luego». Brontë (1847: 425) y esas intenciones que se trasfunden en los personajes hacia un propósito oculto, como indica Wilson: «entre nuestras sensaciones y quimeras, de un lado, y lo que realmente hacemos y vemos del otro» (1969: 24). Así se movía Heathcliff desde la muerte de Catalina, la respiraba y la sentía.

Aludía Emily a características de instrumentos musicales para relatar la perseverancia de los nervios y determinar su estado de turbación: «El cuerpo le temblaba, pero no como cuando se tiembla de frío o de decaimiento, sino como cuando uno está excitado. Parecía una cuerda de guitarra demasiado tensa» (1847:402). Pero el simbolismo abarca toda una amalgama de sensaciones que son difícilmente describibles por su carácter privado que persevera ante la generalización acudiendo a la sugerencia y la evocación «Cada sentimiento o sensación, cada momento de la conciencia, es distinto uno del otro; y, en consecuencia, es imposible reproducir nuestras sensaciones tal como en realidad las experimentamos por medio del lenguaje convencional y universal de la literatura corriente» (1969:25).

Vemos las alusiones a la naturaleza que se utilizan para representar las situaciones donde

perece la cualidad del hombre como ser social «el uno antes se dejaría cortar un dedo que ayudar al otro a salir del pantano en el que se hunde cada vez más» (Brontë, 1847:135). Pero en las declaraciones de Heathcliff y Catalina Earnshaw se encuentra uno de los propósitos de la estética simbolista ligada a los modales formales de la palabra para «Intimar con las cosas más que declararlas llanamente, era así uno de los primeros propósitos de los simbolistas» (Wilson, 1969:25) Así entonces declara Emily en la voz de Heathcliff: «Ya que has destruido mi palacio, no te empeñes en edificar en sus ruinas una choza y hacerme habitar en ella por caridad» (Brontë, 1847:146-147). Esta metáfora está basada en la relación que tenían Catalina y Heathcliff, la cual, después de su matrimonio con Eduardo Linton, quedó relegada a un acto fortuito.

El desprecio por lo religioso desde la idealización de la nada como sujeto de deseo también se hace presente en la obra para establecerse en el misterio que según Wilson prima en la estética simbolista «No hace falta que acuda cura alguno ni que se recen responsos. ¡Te aseguro que yo he alcanzado ya mi cielo, y si algún otro hay, no me interesa ni en lo más mínimo!» (Brontë, 1847:426)

Según Wilson, *El romántico es siempre un rebelde* (12) y esta definición será importante para la estética del verso libre, pero ¿hasta dónde llega esta rebeldía para que trascienda hasta las características de simbolismo? Podemos ver que, en los apegos del amor y la muerte, el simbolismo se dota del siniestro pensamiento de la egoísta condición humana, donde el amor más que una entrega incondicional para el bien del ser amado se hace cruel e igualitario como ocurre en la obra de Emily «Yo no repetiré más que una plegaría: ¡Catalina! Haga Dios que no repose mientras yo viva. Si es cierto que yo te maté, persígueme. Se asegura que la víctima persigue a su asesino. Hazlo, pues, sígueme hasta que me enloquezcas. Pero no me dejes solo en este abismo. ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma!» Brontë (1847:220)

Incluso Eduardo Linton cede a estos apegos «La verdad es que cada uno debe mirar por sí mismo. Precisamente los buenos son más egoístas que los dominantes» (1847:122).

A razón de ello, se hace posible esbozar que la novela de Brontë posee las cualidades simbolistas que serían vislumbradas por Baudelaire en los escritos de Poe durante el año 1847 y que quedaron opacados en su obra por la influencia del romanticismo gótico en Inglaterra, la condición social y la censura. Cuando Wilson habla del propósito de los simbolistas dice que el interés de los escritores por la forma pura les hizo llevar el romanticismo más allá de lo establecido por los mismos románticos «[...] ciertos miembros de una escuela, no afectados por las nuevas influencias, continuarían practicando sus métodos, explotando más y más sus posibilidades» (1969:18). Antonio Ballesteros en su libro *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* (1998) dice acerca de la obra de Emily que, no solo no se parece a la de sus hermanas, sino que difiere además de los aspectos morales propios de la literatura victoriana y se enfoca en rescatar los enfoques románticos:

Bien es verdad que a la obra se la ha venido considerando un ejemplo «romántico», o deudor de elementos que podrían etiquetarse de tal manera. Con todo, el término es sin duda anacrónico y movedizo, pues en todo caso la obra no sería una «relectura» de los motivos que coadyuvaban a la formación del ideal romántico, al tiempo que se introducen rasgos de la novela doméstica «realista» posterior. (Ballesteros, 1998:162)

La fecha de la publicación de la obra de Emily es la misma del descubrimiento de Poe por parte de Baudelaire, por lo tanto, él no se encontraba en Europa. Su atención se centró en analizar y estudiar al estadounidense, lo demás es historia simbolista.

5. CUMBRES EN LA ESCUELA

La siguiente secuencia didáctica se pretende para estudiantes de grado 10° o 11°, que ya tengan bases literarias para el abordaje de una novela tan rica en analogías y comportamientos humanos como lo es *Cumbres Borrascosas*.

Para trabajar la obra de Emily Brontë en el colegio es necesario dar una mirada a la biografía de la autora. El contexto de Emily es interesante porque sus trasfondos sociales y culturales sirven a los estudiantes para crear un paralelo entre el autor y su obra. Es notorio que la lectura de *Cumbres Borrascosas*, como la de cualquier novela, requiere dedicación y tiempo por parte del estudiante ya que es un libro que puede parecer largo para alguien cuyo hábito lector no está muy arraigado.

La idea es invitar al estudiante aprovechando la motivación que pueden producir los aspectos misteriosos y poco comunes de la novela, en comparación con las lecturas académicas acostumbradas. Las características de la obra son favorables para desarrollar la capacidad de interpretación de los estudiantes y se utilizarán en la secuencia didáctica para alentar aspectos de la evaluación crítica literaria.

Después de socializar la biografía de la autora se tomarán fragmentos de su novela *Cumbres Borrascosas* y se repartirán entre los estudiantes que deberán formar grupos de dos personas. Se formará una mesa redonda y cada grupo compartirá su análisis del fragmento, en dicho análisis deberá exponer su interpretación de lo que ocurre teniendo en cuenta la biografía que se ha relacionado antes. Una vez terminado este ejercicio cada grupo tendrá que crear una historia partiendo del fragmento dado, lo anterior con el propósito de socializar. De esta manera se analizará la influencia del contexto en la obra de Emily dando cabida en la crítica social y literaria; la ambigüedad en la significación de sus metáforas y la intervención de los estudiantes hacia los aspectos morales de sus personajes, como también sus motivaciones.

SECUENCIA DIDACTICA: UNA CLASE CON EMILY BRONTË
PLANEACIÓN CLASE No: 1
INSTITUCIÓN EDUCATIVA DE COLOMBIA
RESPONSABLES: HANNYS VANESSA VACA

FECHA:	GRUPO 9	AULA:
PROPOSITO	Diseñar, implementar y evaluar una estrategia de enseñanza y aprendizaje denominada intervención pedagógica para el fortalecimiento de la comprensión y la producción del texto literario para la crítica literaria en estudiantes de grado noveno de la INSTITUCIÓN EDUCATIVA	
MACROCOMPETENCIA INSTITUCIONAL Ejercito mi capacidad de escuchar, hablar, leer y escribir de manera comprensiva, crítica y creativa en un contexto determinado.		
COMPETENCIA Reconoce las características sociales y culturales de la obra de Emily Brontë Cumbres Borrascosas		
ESTÁNDAR: Comprendo, interpreto y produzco textos orales y escritos con actitud crítica y capacidad argumentativa.		
DESEMPEÑOS: <ul style="list-style-type: none">• Cognitivos: lee, comprende, produce y socializa textos literarios.• Procedimentales: Presenta talleres de comprensión y producción textual, oral y escrita. evidenciando la totalidad del proceso indicado.• Actitudinales: Demuestra interés y responsabilidad en la ejecución de las actividades propuestas.		
DBA: Comprende y produce diversos tipos de texto, asumiendo una actitud crítica y argumentando sus puntos de vista frente a lo leído.		
ACTIVIDADES DE INICIO	ACTIVIDADES DE DESARROLLO	ACTIVIDADES DE FINALIZACIÓN
<ul style="list-style-type: none">• Saludo• Llamado a lista• Activación del contrato• Socialización de los propósitos de la sesión pedagógica	<ul style="list-style-type: none">• Explicitación de la actividad• Socialización de la biografía y datos de la autora• Lectura parcial de la obra.• Creación de los grupos de trabajo• Repartición de los fragmentos de la obra	<ul style="list-style-type: none">• Socialización de las interpretaciones grupales en una mesa redonda.• Socialización de las historias creadas por los estudiantes• Cierre y conclusiones de la sesión.
RECURSOS	Humanos: Docentes, estudiantes. Locativos: aula. Material Copias, marcadores, borrador, lapiceros, Audiovisuales PC, Grabadora.	
EVALUACIÓN	<ul style="list-style-type: none">- Diagnostica de proceso de producción.- Oral y escrita- Participación en clase y trabajo colaborativo	

CONCLUSIONES

El propósito inicial era demostrar que en la obra *Cumbres Borrascosas* (1847) de la escritora inglesa Emily Brontë se encontraban aspectos de simbolismo francés que tendría como mayor influencia al escritor norteamericano Edgar Allan Poe. La idea de esta pesquisa se dio gracias a las similitudes de tiempo que hay entre las obras y los aspectos sociales de cada autor. Se demostró que la metáfora del simbolismo estaba relacionada con aspectos puntuales que dotaron a sus autores de las herramientas para dar vida al movimiento; sin embargo, este propósito debía valerse de elementos que sobrepasaran el tiempo y la época para evidenciar que dichas condiciones, si bien influían en la obra de sus artistas, no eran requisito para la composición mental. De esta manera se abordó el primer capítulo que intentaba velar por la mente simbolista más allá de la época en un conjunto de intereses preciso remitiendo hasta la época de De la Cruz XVI quien indica que el lenguaje no iguala a la idea, y la dota de un misterioso carácter divino. Tenemos, entonces, un aspecto del simbolismo: la evocación en la forma pura de la idea que escapa del lenguaje, demostrando que nuestra primera idea se cumple.

En el segundo capítulo se relacionan los aspectos que dan a la obra de Poe un carácter interno, como lo son las características del temor y las condiciones de la mente en las que se desarrollan sucesos de carácter ominoso o terrible, y establecen la sensación de indefinición en la obra. Este estudio se lleva a cabo desde la literatura Maravillosa, fantástica y extraña para poder relacionarse con la obra de Emily y dotarla de la atmósfera de Poe. Esto se demuestra no solo desde Todorov; Lovecraft también evidencia los aspectos sobrenaturales de la obra de Emily y Freud explica las características del terror para análisis de las dos novelas.

En el capítulo tres se habla de los contemporáneos y predecesores de Emily y Poe, se demuestra que las características de tiempo y época sobresalen más allá de las fechas del

simbolismo y se hacen notorias las influencias que tendrían sus autores. Se encuentra que Emily y Poe tenían lazos literarios comunes y que ambos compartían una dedicada lectura de terror.

Por último, el cuarto capítulo demuestra que la relación de Emily y Poe se sustrae del tiempo y la ubicación geográfica. Ambos desarrollaron lecturas y compartieron detalles del romanticismo y su influencia; sin embargo, profundizaron en lo sobrenatural y misterioso, dotando su obra de ambigüedad y cinestesia.

En la obra se desarrollan 4 aspectos importantes para la lectura simbolista: la naturaleza, el romanticismo, la evocación y lo sobrenatural. La naturaleza se presenta como parte del pensamiento cinestésico. El uso de las características naturales para evidenciar comportamientos en el ser humano viene del romanticismo inglés, pero trasladar dichos aspectos al enfoque simbolista permite que no solo las características físicas se vean permutadas en la idea simbolista, sino que confronta la realidad natural con el mundo interno del personaje y de esta manera se interpreta como la forma de la idea antes de ser encerrada en el código escrito.

El romanticismo, como se ha mencionado, fue llevado por el simbolismo más allá de lo que sus primeros representantes lo hicieran; no obstante, esta explotación de los recursos literarios se cuidó de caer en el parnasianismo que tanto criticaron los precursores del movimiento francés debido a lo que ellos consideraban un carácter simplista.

La evocación es uno de los elementos que sobresale en el simbolismo, pues este alude a las cosas sin nombrarlas directamente. Esta característica tiene como propósito la experiencia personal del poeta. Un carácter individual y privado de los simbolistas era la consecución de su idea expresada de manera privada. Los movimientos literarios anteriores consideraban poco tratable el reconocimiento del autor dentro de su obra. Los románticos fueron rebeldes en este

aspecto porque no solo se establecieron dentro de su obra, sino que relacionaron sus sentimientos en la misma. Los simbolistas llevaron este aspecto a un carácter interno que permitió no solo su representación como artistas, estaban sus pensamientos en la forma más pura instalada en el escrito y era el lector quien debía acercarse a ellos.

Por último, lo sobrenatural, que en la obra está asociado a lo divino. La idea del Cielo y la Tierra dada por la autora es ajena a las cualidades religiosas en las que prevalecen las insinuaciones que dotan la moralidad de los personajes. Los simbolistas aludían a lo misterioso por el carácter vago y profundo de su romanticismo y las metáforas jugaban un papel importante para representar los sentimientos privados. En *Cumbres Borrascosas* Emily Brontë insta a un repudio religioso guiado por las ideas morales de los protagonistas que anhelan la nada sobre el paraíso; sin embargo, esa nada está en la Tierra que les pertenece como un todo.

BIBLIOGRAFIA

- Alarcos, E. (1983). *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. España: Universidad de Oviedo.
- Astor, A. (2006). *Proceso a la leyenda de los Brontë*. España: Universidad de Valencia.
- Ballesteros, A. (2018). *Monstruos domésticos y literarios en las obras de las hermanas Brontë y Elizabeth Gaskell*. Madrid: Fundación Juan March.
- Ballesteros, A. (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla.
- Barker, J. (1997). *Los Brontës: una vida de letras*.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Disponible en:
<http://animalario.tv/PorcoArchivo/Biblioteca/18.%20Georges%20Bataille%20-%20La%20literatura%20y%20el%20mal.pdf>
- Bobes, M. (1973). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-semiotica-como-teoria-linguistica--0/>
- Brontë, E. (2018). *Cumbres Borrascosas*. Barcelona: Alba.
- Brontë, E. (2015). *Cumbres Borrascosas*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Brontë, E. (2011). *Prólogo. Cumbres Borrascosas*. Madrid: Edaf.
- Brontë, E. (1983). *Cumbres Borrascosas*. Barcelona: Orbis, S.A.
- Carrillo, J. (2018). *Orígenes del simbolismo en la novela victoriana: estudio ginocrítico de Jane Eyre de Charlotte Brontë*. Madrid: Universidad Rey Carlos.
- Casanova, B. (2002). *Lo siniestro en los elixires del diablo de E.T.A. Hoffmann*. Barcelona: Mascarón.
- Castro, F. (2020). *Desvelando a Lovecraft: el mejor escritor de terror del siglo XX. Biografía novelada*. España: Corona Boreales.
- Darío, R. (1998). *Antología poética*. Madrid: Edaf.
- De la Cruz, J. (1584). *Prólogo. Cántico Espiritual*. Disponible en:

<http://www.sanjuandelacruz.com/wp-content/uploads/2014/06/San-Juan-de-la-Cruz-Canto-Espiritual-B.pdf>

Delibes, M. (1967). *La partida*. Madrid: Alianza.

Esther, B. (2016). *Paradojas de lo fantástico*. Francia: Cédille.

Feria, M. (2015). *Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos*. Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/47774/47212>

Fernández, J. (2007). *Breve historia de la semántica histórica*. Alicante: Universidad de alicante. Disponible en: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Dialnet-BreveHistoriaDeLaSemanticaHistorica-2317212.pdf>

Freud, S. (1991). *Obras completas Sigmund Freud: Volumen 15*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.

Gaskell, E. (1975). *Vida de Charlotte Brontë*. Barcelona: Alba.

Gonzales, L. (2002). *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum.

Gonzales, S. (1984). *De lo fantástico y de la literatura fantástica*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>

Gullón, R. (1968). *El ultimo Juan Ramón. Así se fueron los ríos*. Madrid: Alfaguara.

Gullón, R. (1964). *Simbolismo y modernismo en Antonio Machado*. Puerto Rico: La Torre.

Hoffmann, E. (2003). *Cuentos de música y músicos*. Madrid: Akal.

Hernández, R. (2011). *E.A. Poe y el psicoanálisis, lectura de <la carta robada> desde la perspectiva de Alfred Adler*. Cáceres: Universidad Extremadura.

Jiménez, A. (2015). *STÉPHANE Mallarmé: del objeto esencial al espacio impresionista*. Disponible en: http://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2017/10/03-Antonio_Jimenes.pdf

Jiménez, J. (1979). *El simbolismo*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

- Jiménez, J. (1961). *El trabajo gustoso*. México: Aguilar.
- Lovecraft, H. (2016). *Los mitos de Cthulhu de Lovecraft*. Madrid: Edaf.
- Lovecraft H. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Disponible en: <http://190.186.233.212/filebiblioteca/Material%20de%20Interes%20para%20Escritores/Howard%20P.%20Lovecraft%20-%20El%20Horror%20Sobrenatural%20en%20la%20Literatura.pdf>
- Lutz, D. (2016). *El gabinete de las hermanas Brontë: Nueve objetos que marcaron sus vidas*.
- Lovecraft, P. (2018). *H.P. Lovecraft: obra selecta*. Madrid: Edimat Libros.
- Lovecraft, P. (2018). *Los mitos de Cthulhu / The Cyhulhu Mythos*. Madrid: BookTrade.
- Madrid: Siruela.
- Martí, J. (2011). *Amistad funesta*. Disponible en: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Amistad%20funesta.pdf>
- Martí, J. (2016). *José Martí: obras completas*. Disponible en: https://colombianos-en-el-exilio.webnode.es/files/200036448-4edd94fd81/JOSE-MARTI_Tomo-01.pdf
- Martos, M y Neira, F. (2019). *Identidad femenina y comunicación epistolar*. Madrid: UNAD.
- Mezquita, M. (2015). *Simbolismo y ecocrítica: análisis de las aves en la poesía de los cincuenta y el grupo español de los cincuenta*. España: Revista Tripelías.
- Miller, L. (2002). *The Brontës*. Disponible en: https://books.google.com.ni/books?id=iUnGQgAACAAJ&source=gbv_book_other_versions_r&cad=2
- Muñoz, A. y López, A. (1999). *Antología de las historias extraordinarias Edgar Allan Poe*. Madrid: Akal S.A.
- Nervo, A. (1972). *Obras completas: Tomo II*. Madrid: Aguilar.
- Ortega, B. (2012). *Bicentenario Charles Dickens (1812 - 1870): sociedad victoriana, siglo XX*. Disponible en: <https://sites.google.com/site/charlesdickensat200/inicio/victorian-period>
- Pérez, D. (2010). *Acantilados de Hawth*. Islas Canarias: Baile del sol.
- Poe, E. (2016). *Edgar Allan Poe: cuentos completos*. Roma: Greenbooks editores.

Poe, E. (2018). *Relatos*. Madrid: Anaya, S.A.

Ramos, L. (2018). *Infernales: la hermandad Brontë: Charlotte, Emily, Anne y Branwell*. Barcelona: Taurus.

Rimbaud, J. (1990). *Una temporada en el infierno: iluminaciones*. España: Montesinos.

Rivera, F. (2010). *Rubén Darío: su vida y su obra*. Miami: Iuniverse Publishing

Rubio, E. *La presencia de Hoffmann en el romanticismo español*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-presencia-de-hoffmann-en-el-romanticismo-espanol-785479/html/f25ee67d-9852-452c-9867-28a7784fb53b_2.html#PagFin

Sánchez, J. De Pablos, M y Borham, M. (2018). *La universidad con perspectiva de género*. España: Universidad de Salamanca.

Simon, E. *Las olas del feminismo*. Disponible en: <https://ieg.ua.es/es/documentos/boletines-2015/boletin-7/las-olas-del-feminismo.pdf>

Simons, E. (1977). *Poética de Mallarmé*. Madrid: Editora Nacional.

Starkie, W. (1949). *Las hermanas Brontë: Con ocasión del centenario de la muerte de Ana Brontë*. Disponible en: <file:///C:/Users/Admin/Desktop/Con%20relacion%20a%20la%20muerte%20de%20Anne%20Brontë.pdf>

Stashower, D. (2013). *Edgar Allan Poe y el misterio de la bella cigarrera: la investigación de la atroz muerte de Mary Rogers*. Barcelona: Alba

Tzvetan, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia. Disponible en: http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

Uriarte, F. *El simbolismo literario*. Disponible en: <https://lenguasagrarte.files.wordpress.com/2015/10/el-simbolismo-literario.pdf>

Wilson, E. (1969). *El castillo de Axel, estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*. Disponible en: <https://tallermonart.files.wordpress.com/2011/12/wilson.pdf>